Heidegger
La política del poema

Philippe Lacoue-Labarthe

Traducción de José Francisco Megías Flórez

E D I T O R I A L T R O T T A

Esta obra se beneficia del apoyo del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en España y del Ministerio francés de Asuntos Exteriores, en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación (P.A.P. García Lorca)

COLECCIÓN ESTRUCTURAS Y PROCESOS
Serie Filosofía

Título original: Heidegger. La politique du poème

Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 543 03 61
Fax: 91 543 14 88
E-mail: editorial@trotta.es
http://www.trotta.es

ISBN: 978-84-8164-892-8
Depósito Legal: M. 4.572-2007

Impresión
Fernández Ciudad S. L.

En memoria de Roger Laporte, el escritor, el amigo

[illegible] del [illegible] de Conservación [illegible] Acción Cultural
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]

ÍNDICE

ADVERTENCIA

Estrictamente hablando, este libro pertenece al orden de la *matemática*: integrado por textos escritos y revisados en su mayor parte entre 1990 y estos últimos meses, reproduce la historia de un «aprendizaje», la experiencia de una progresiva —y en ocasiones difícil— comprensión. Uno y otra —aprendizaje y experiencia— tienen su origen en anteriores trabajos (fundamentalmente en *La ficción de lo político*[1]) y en consecuencia —ya que la obstinación es patente— en una cuestión pertinaz y, en el fondo, dolorosa, en tanto que, tratándose de Heidegger (puesto que se trata siempre, o casi siempre, de él, en la parte de mi actividad que puede considerarse «filosófica»), empañaba gravemente una admiración que, sin embargo y al mismo tiempo, parecía permanecer siempre indemne como por efecto de una extraña «esquizofrenia», cuyo origen y persistencia no han dejado de perturbarme hasta el día de hoy. Como poco.

Inicialmente, la cuestión era la siguiente: ¿cuál es la razón del escandaloso compromiso político de Heidegger durante el nazismo y *dentro* del nazismo? Más tarde se fue transformando en ésta: ¿por qué es, en el fondo, una determinada concepción de la Historia, y en consecuencia, del arte, la que, cada vez de manera más explícita, autorizó y fundamentó este compromiso? Y, finalmente, terminó por formularse como sigue: ¿por qué la interpretación heideggeriana de la poesía —admitiendo el hecho de que a sus ojos el arte es esencialmente Poema— resulta escandalosa? Lo que, como se percibe fácilmente, traslada dicha cuestión más allá de los estrictos límites del llamado «compromiso político» (si se

1. *La Fiction du politique*, Christian Bourgois, Paris, 1987 [*La ficción de lo político*, trad. de M. Lancho, Arena Libros, Madrid, 2002].

quiere, de la pertenencia al Partido entre 1933 y 1945) o, como poco, proyecta su sombra sobre la obra entera, hasta su término.

De alguna manera, esto es todo.

Aunque aún se podría añadir una palabra más. Si no, esto va a quedar un poco corto.

El volumen así presentado —en suma, un conjunto de conferencias— no pretende, en absoluto, ofrecer un tratamiento exhaustivo de una cuestión tan repetida ya desde hace tiempo: Heidegger y la poesía. Nada queda aquí «cubierto».

Por una parte, será el comentario sobre Hölderlin, el que —por numerosas razones, no exclusivamente «filosóficas», relacionadas con algunas de mis otras actividades (traducción, labor teatral, etc.)— retendrá más mi atención. Así, por ejemplo, casi no me detendré en la lectura de George, ni tan siquiera en la de Trakl, a la que con tanto rigor y precisión ha situado Jacques Derrida.

Por otra parte, he decidido descartar de este libro el proyecto de análisis «severo» de esas dos o tres páginas sobre Rimbaud arrancadas tardíamente a Heidegger. Uno de esos raros lugares, sin embargo, en los que Heidegger —lo que no deja de ser revelador— se arriesgará a comentar, aunque sea furtivamente, un texto cuya lengua no es ni el griego ni el alemán (ni siquiera el latín). Semejante comentario, arriesgado en efecto (lo mismo que la escritura y la publicación de determinados «poemas» o el intercambio con René Char de los últimos años), exige un tratamiento completamente diferente que llegará, si nada estorba el curso de las cosas, en su momento.

Finalmente, y a pesar de que me haya decidido a ello en una o dos ocasiones, no voy a abordar aquí directamente la cuestión de la «religión» de Heidegger; o, ya que Heidegger, siguiendo una tradición firmemente establecida desde la Reforma, rechazará siempre tanto el término como el concepto (juzgados demasiado exclusivamente «romanos» o «latinos»), la cuestión de la «sacralidad» por venir; por otra parte, elaborada por completo a partir de la lectura de Hölderlin e indisociable del extrañamente «político» desarrollo al que ésta no deja en el fondo de conducir. Contestar a la contestación heideggeriana de la «religión», siguiendo *todas* sus implicaciones políticas, me parece aún una tarea indispensable, que no se puede ver cumplida en apenas unas páginas, y menos aún en la forma de *post scriptum*.

Marzo de 2002

Prólogo

LA ONTO-MITOLOGÍA DE HEIDEGGER

En una primera versión, este texto fue objeto de una comunicación en el curso del *Romantik Symposium* celebrado en la Universidad de Tokio en octubre de 1998.

En 1935, y con ocasión del primero de los comentarios que consagraría a la *Antígona* de Sófocles y al célebre *stasimon* acerca de la *techne* en su curso de *Introducción a la metafísica**, Heidegger consideró necesario «intercalar [...] una observación que puede evitar un equívoco en la interpretación de todo este poema, que el hombre moderno comete fácil y corrientemente»: el poema de Sófocles, dice, no es en absoluto la descripción de los «diversos ámbitos de actividad» del hombre que «aparecería como un ente entre los otros», y su objeto, sobre todo, no reside en narrar «la evolución de la humanidad desde el cazador salvaje y el constructor de piraguas, hasta el fundador de ciudades y el hombre civilizado». «El error fundamental que subyace en este modo de pensar —explica ahora— radica en la opinión de que el comienzo de la historia debiera constituir lo primitivo y lo retrasado, lo torpe y lo débil. En realidad sucede lo contrario. El comienzo es lo más pavoroso y lo más violento.» (Y sabemos que con estos términos: *unheimlich, gewaltig*, Heidegger cree restituir en su verdad el sentido original del *deinon* griego, de la manera en la que el coro de *Antígona* lo hace resonar: *polla ta deina*, etcétera.)

Abundando en lo mismo, poco más o menos, se inserta la siguiente declaración:

> No es un defecto o un fracaso de nuestro conocimiento de la historia el que este comienzo sea inexplicable. En la comprensión del carácter misterioso de este comienzo residen más bien la autenticidad y grandeza

* *Introducción a la metafísica*, trad. de A. Ackermann Pílari, Gedisa, Barcelona, 2003. Las páginas entre corchetes a continuación de las citas remitirán siempre a las respectivas traducciones castellanas. (*N. del T.*)

del conocimiento histórico. El saber acerca de una protohistoria (*Wissen von einer Ur-Geschichte*) no consiste en el pedante rastreo que busca lo primitivo o en el coleccionar huesos. No es ni mediana ni enteramente ciencia natural, sino que, de ser realmente algo, es mitología (*Mythologie*) [p. 143].

En los «tiempos oscuros» de entonces, y considerando la relativa distancia, innegable en cualquier caso, que Heidegger acababa de tomar frente al régimen nacionalsocialista dimitiendo de sus funciones como rector, el brillo de una declaración semejante es, en sí mismo, bastante sombrío. Al menos por dos razones.

Reivindicar en aquel momento como único «saber» legítimo de la Historia y de su origen una «mitología», que no es *la* mitología —frente a todas las ciencias: paleontología, prehistoria, etnología, culturalismo, etc., pretendidamente basadas en el modelo de las ciencias de la naturaleza—, no puede sino suscitar resonancias, primera e inmediatamente, políticas; o, más rigurosamente, estético-políticas. Como procuré señalar en otro lugar[1], y es bien sabido por otra parte, toda una «ideología alemana», desde el pistoletazo de salida del Romanticismo y del Idealismo especulativo (en resumidas cuentas, desde 1800-1815 y el final de la *Aufklärung*[2]), habría soñado —bajo la coerción agonal o el *double bind** mimético que casi siempre condena al moderno a relacionarse con la Antigüedad tan sólo desde el respeto— con la invención de un mito o la institución de un «gran arte», considerados los únicos capaces de conducir a un pueblo (a una «nación») hasta su verdadera dimensión histórica o, como Heidegger no se cansará de destacar, en los años treinta y cuarenta, los únicos capaces de hallarse en el origen del «*Dasein* historial**» de un pueblo. En el fondo, es el sueño que sustentaba la *Kulturkampf* y la política anticatólica —que no anticlerical— de los «años del Imperio» (Bismarck). Un sueño semejante, laboriosamente ilustrado por Wagner y rigurosamente estructurado por Nietzsche (y no sólo; baste

1. Fundamentalmente en *L'Imitation des modernes*, Galilée, Paris, 1986; *La Fiction du politique*, cit.; *Le Mythe nazi*, con J.-L. Nancy, L'Aube, La Tour d'Aigues, 1991 [*El mito nazi*, trad.y epílogo de J. C. Moreno Romo, Anthropos, Barcelona, 2002].

2. Aunque quizá convendría remontarse a los síntomas iniciales del desmoronamiento de la cristiandad occidental, imperial y romana: a la Reforma, e incluso al Renacimiento; a las primeras estatalizaciones modernas de los caracteres nacionales, en particular, de los lingüísticos.

* *Doble lazada*, en inglés en el original. (*N. del T.*)

** La diferencia entre *historial* e *histórico* reproduce la que existe en alemán entre *Geschichte*, historia como destino, e *Historie*, que remite al sentido más común de historia como acontecer. (*N. del T.*)

pensar en el *Zaratustra*, el llamado «primer Nietzsche»), no resulta ajeno al proyecto nacionalsocialista, e incluso constituye su armazón más sólida y poderosa, perfilando la línea directriz menos difusa, aquella que con mayor detenimiento ha sido dibujada, la que lo determina con una mayor precisión hasta en su antisemitismo matricial, oficialmente «científico» pero, en realidad, étnico-estético (el judío como «caricatura», enfrentado —la expresión es de Winckelmann— al «cuerpo atlético» de los griegos, de los alemanes «regenerados»). No podremos llegar a explicarnos nunca el nacionalsocialismo si no apreciamos, en su interior, esa utopía fundamentalmente *técnica*. (Con los dos sentidos de los que, hoy en día, podemos dotar a tal término: de arte y de tecnociencia.) Es una de los consecuencias, de lejos la más terrorífica, de la metafísica de los modernos; y no una simple manifestación, particularmente cruel y deliberadamente «sistemática» del terrorismo de Estado, de la «gubernamentalidad» policíaca, de la «movilización total» y de la militarización social, del «bio-poder» o del despotismo heredado de los antiguos imperios y de los «ámbitos» feudales (del bandolerismo político-financiero); ni siquiera, aún más superficialmente, del Capital repentinamente presa del pánico. Brecht no estuvo siempre en lo cierto, de la misma manera que no lo estuvieron otros tras él...

Dejando claro, eso sí, que Heidegger no halló problema alguno para desmarcarse de gran parte de los ideólogos «mayores» que contemplaban la moderna necesidad del mito (comenzando por Sorel), sobre todo del mito alemán (Rosenberg, Bäumler, Krieck); y que, frente a Wagner o el *wagneronietzscheísmo*, no encontró palabras lo suficientemente duras. Y sabemos que durante casi seis años, pasado el bandazo escabroso del rectorado, no descansará hasta haber rescatado a Nietzsche de la interpretación fascista, y hasta haber delimitado, en relación con los puntos más sensibles (la Voluntad de poder, el esteticismo o la estética fisiológica, el biologismo), su pertenencia de pleno derecho a la fase terminal de la metafísica. No se puede, evidentemente, confundir, aunque en la fraseología de 1933 la confusión haya podido existir o, al menos, apuntarse.

Pero no hay que ocultarlo más: bajo la retórica apofática o la permanente negación a la que autoriza (y que autoriza) la «ontología fundamental»: mi pensamiento acerca del arte no es una estética; mi lectura de Hölderlin no está basada en poética alguna; mi interpretación de la Historia no debe nada a ningún tipo de historicismo; mis intenciones, en relación con el destino de los pueblos o la posibilidad de existencia de Alemania, no tienen la menor resonancia «política» —en suma: mi «filosofía» no es una filosofía, lo que resulta de alguna manera incontestable—, no se debe olvidar que, al margen de las diferencias de estilo y de hondura (o, por el otro lado, de vulgaridad y estupidez), la mesa de

juego y la puesta son las *mismas*, el proyecto es el *mismo*, la estrategia es la *misma*. Y digo bien: «mismos», que no «idénticos». Y evito condenarlo todo por igual, que es como decir, todo «moralmente». Por el momento, no es ésta mi principal preocupación. Me conformo con dejar constancia. Cuando, en 1935, Heidegger pronuncia —sin la menor reserva— la palabra *mitología*, no puedo dejar de escuchar de fondo la voz del rector Krieck (*Verstellung*, ¿no es eso?) como si se tratara de una «interferencia» en la telefonía sin hilos de la época. Por otra parte, como pondrá de manifiesto en 1953 con ocasión de la publicación, precisamente, de esta *Introducción a la metafísica*, Heidegger se considerará como un «decepcionado» del nacionalsocialismo. (Por lo demás, abandono semejante formulación a toda su trivialidad e inconsistencia políticas.)

La segunda razón no es menos abrumadora. La irrupción de este término: *mitología*, irrupción, según mis conocimientos, única —en todo caso con esta valoración tan marcada—, puro hápax, tiene lugar con ocasión de la problemática del inicio (*Anfang*) o del origen de la Historia: *Ur-Geschichte*, término que Heidegger se cuida bien de descomponer para que no se apresure una lectura que pueda interpretar ahí el simple final de la prehistoria o el simple nacimiento de la historia (de la «conciencia histórica», de la escritura y el registro de acontecimientos, de las genealogías reales, etc.) El *Ur* de *Ur-Gechichte* se interpreta aquí en su sentido trascendental. Ahora bien, de todos los temas surgidos de *Ser y tiempo* (cap. V, §§ 72 s.), directamente revertidos en la predicación política de 1933, el del inicio domina incontestablemente. Es el que mantiene en el *Discurso del rectorado*, más allá de la referencia estrictamente universitaria (que repite en efecto los propósitos de la lección inaugural de 1929), la exhortación al «pueblo alemán» a dejarse *guiar* «por la inflexibilidad de esta misión espiritual cuya exigencia imprime [a su] destino [...] su carácter histórico propio». Una misión semejante sólo puede llevarse a cabo, dice Heidegger, bajo la condición de que «nosotros» —y este «nosotros» no se refiere tan sólo a la comunidad universitaria—, que *nosotros*, por tanto, *los alemanes* «nos situemos de nuevo bajo el influjo del *inicio* de nuestro *Dasein* historial-espiritual», es decir, bajo el influjo de la primitiva irrupción griega de la *techne*, inicialmente saber y ciencia, *sophon*, y si se quiere, «filosofía». Cito de memoria:

> Este inicio es la irrupción de la filosofía griega. Entonces, y por vez primera, el hombre occidental, a partir del genio de un ser-pueblo (*Volkstum*) y gracias a la lengua de ese pueblo, se sitúa frente al *ente en su totalidad*, al que cuestiona y aprehende como el ente que es.

Ahora bien, ¿qué significa situarse bajo el influjo del inicio griego? Pues significa alinearse decididamente con el «distante requerimiento para recuperar la grandeza del comienzo». De nuevo cito de memoria:

> Considerando que la ciencia griega original es algo grande, el inicio de esa grandeza es lo más grande que tiene. [...] El inicio es aún. No se oculta a nuestra espalda como lo que ha tenido lugar hace mucho tiempo, sino que se presenta ante nosotros. El inicio, en tanto que se trata de lo más grande, ha pasado antes por encima de lo que ha de venir, y consecuentemente por encima de nosotros mismos. El inicio cae sobre nuestro futuro; allí permanece como aquello que, desde su distancia, nos convoca para igualar de nuevo su grandeza.

Reconocemos aquí el esquema mismo de la historicidad, de la forma en la que *Ser y tiempo* lo articulaba —no sin una explícita referencia al Nietzsche de la *Segunda intempestiva* (§ 76)— en referencia al análisis de los tres éxtasis temporales. Del mismo modo que el *Dasein* no se relaciona con el abismo de su presente sino en tanto que proyectado hacia su futuro es reenviado a su pasado, es decir, a la «invención» de su pasado, una posibilidad de Historia no puede abrirse en la brecha del presente sino cuando un pueblo proyecta como (su) futuro una posibilidad no advenida o enmascarada de su pasado. En su grandeza, o en lo que la *Introducción a la metafísica* denominará *Unheimlichkeit* —que puede traducirse como su no-estar-en-su-propia-casa originaria—, el inicio griego encierra una posibilidad que el «desarrollo» que le sucede, o del que proviene, no habría agotado y que, como tal, es decir, todavía intacto o indemne, permanece en espera de su manifestación y cumplimiento. Es por eso por lo que la obertura de la Historia, el (re)inicio, es la repetición, la *Wiederholung*, de lo aún-no advenido o iniciado en el inicio mismo; de su carencia de inicialidad. Tres años después del *Discurso del rectorado*, y una vez franqueado el paso que separa, en el ámbito de la introducción a la *techne*, una ontología del trabajo (la *energeia* entendida como *am Werk sein*) de una ontología del arte (la *energeia* entendida como *ins Werk setzen*), Heidegger se encuentra lejos de abandonar esta misma lógica, que se mantiene operante. Sirvan como muestra algunas proposiciones de las últimas páginas de «El origen de la obra de arte»*, aunque también se habría podido citar de nuevo la *Introducción a la metafísica* o el curso de 1934-1935 sobre *Los Himnos de Hölderlin*:

> La donación y la fundamentación tiene el carácter no mediado de aquello que nosotros llamamos inicio (*Anfang*). Ahora bien, el carácter no

* Cf. «El origen de la obra de arte», en M. Heidegger, *Caminos de bosque*, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid, 2000. (*N. del T.*)

mediado del inicio [...] incluye que sea el inicio el que se prepare durante más tiempo y pasando completamente inadvertido. El auténtico inicio es siempre, como salto (*Sprung*), un salto previo (*Vorsprung*) en el que todo lo venidero ya ha sido dejado atrás (*übersprungen*[3]) en el salto, aunque sea como algo velado. El inicio ya contiene de modo oculto el final. Desde luego, el auténtico inicio nunca tiene el carácter primerizo de lo primitivo. Lo primitivo carece siempre de futuro por el hecho de carecer de ese salto y salto previo (*Ur-Sprung*) que donan y fundamentan. Es incapaz de liberar algo fuera de sí, porque no contiene nada fuera de aquello en lo que él mismo está atrapado.

Por el contrario, el inicio siempre contiene la plenitud no abierta de lo inseguro (*des Ungeheuren*), esto es, del combate (*Kampf*) con lo seguro (*mit dem Geheuren*) [pp. 65-66][4].

Importa poco aquí que este esquema de la historicidad (de la historialidad) y del (re)inicio (de la inicialidad) haya sobrevivido a su «reclutamiento» político, aunque de hecho ni siquiera lo haya autorizado. Por el contrario, lo que sí resulta absolutamente esencial es que un «reclutamiento» semejante se haya podido producir, ya no solamente en la estela de una tradición que Nietzsche habría inaugurado y *Ser y tiempo* prolongado, sino que se haya podido inscribir en una especie de «obsesión», a la cual Herder, en primer lugar, además de una gran parte de la historiografía romántica, habrían situado en el fundamento de la «ideología alemana»; entendida aquí como la *doxa* de la extrema derecha pangermánica, apuntalada por las guerras napoleónicas y el tratado de Viena (además, naturalmente, de lo que vino después...).

Continúo citando unos párrafos más adelante:

Siempre que acontece el arte, es decir, cuando hay un inicio, la historia experimenta un impulso (*Stoss*), de tal modo que empieza por vez primera o vuelve a comenzar. Historia no significa aquí la sucesión de determinados sucesos dentro del tiempo [...] La Historia es la retirada de un pueblo hacia lo que le ha sido dado hacer, introduciéndose en lo que le ha sido dado en herencia. [...]

El arte es Historia en el esencial sentido de que funda Historia.

El arte hace surgir (*entspringen*) la verdad [se trata, entiéndase bien,

3. Resulta evidente que todas estas variaciones en torno a los derivados de *springen*, «brotar», «saltar», despliegan el haz armónico de la palabra *Ursprung* («origen») que da título —y sostiene— la interrogación fundamental del conjunto de estas conferencias.

4. Sabemos que *das Ungeheure*, un doble de *das Unheimliche*, es el término utilizado por Hölderlin para traducir el *deinon* de Sófocles, así como por Heidegger mismo para referirse al *daimon* de la célebre sentencia de Heráclito: *Ethos anthropo daimon* [cf. M. Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, en Íd., *Hitos*, trad. de A. Leyte y H. Cortés, Alianza, Madrid, 2001].

de la *aletheia*, *Ph. L.-L.]*. El arte salta hacia delante y hace surgir (*erspringt*) la verdad de lo ente en la obra como cuidado fundador[5]. La palabra origen (*Ursprung*) significa hacer surgir algo por medio de un salto (*etwas erspringen*), llevar el ser a partir de la procedencia de la esencia por medio de un salto fundador (*im stiftenden Sprung*).

El origen de la obra de arte, esto es, también el origen de los creadores y cuidadores (*der Bewahrenden*), el *Dasein* histórico de un pueblo, es el arte. Esto es así porque el arte es en su esencia un origen [...] [pp. 66-67].

Lo que importa, en consecuencia, más allá del añadido «político» de semejante propósito, no es tanto el desprecio glacial y de una desoladora espontaneidad hacia ese supuesto «primitivismo». (Acerca de esto, la primera versión de estas conferencias, «El origen de la obra de arte» [1935], resulta aún más lamentable por su «etnocentrismo» indigente y satisfecho, ni por un solo instante merecedor de sospecha o, como poco, puesto en cuestión. Es más, pareciera que el uno no excluiría al otro, en su «progresismo», como poco inesperado, y su «radicalismo» revolucionario[6].) Lo que realmente importa es que sea al arte, y

5. En esta ocasión, Heidegger juega con el radical *wahr* (°*wardôn*; en sánscrito, *vara*; en francés, *gare* [«estación»]) que encontramos también en *warten*, *Wartung* («guardar», «guarda») además de en *Wahrheit* («la verdad») y en numerosos derivados (*bewahren*, «guardar», «preservar»; *wahrnehmen*, «percibir»; *verwahren*, «garantizar», «salvaguardar»; *bergen*, «albergar»; *die Wahrsage*, «la adivinación»; *die Wahrnis*, «la protección», etc.). Entre otros pasajes, podemos referirnos a «La sentencia de Anaximandro» [en M. Heidegger, *Caminos...*, cit., p. 239]. En las conferencias sobre «El origen de la obra de arte» de 1936, el término «cuidadores» [*gardiens*] para designar al pueblo que salvaguarda historialmente de su destino las obras iniciales, debe interpretarse a partir de este tipo de «etimologismo» que no carece de resonancias directamente políticas y religiosas.

6. Me limitaré a citar, aunque en esta ocasión más extensamente: «El inicio contiene ya, oculto, el final. Desde luego, el inicio no tiene nunca el carácter incoativo de lo 'primitivo' (*des 'Primitiven'*). Lo primitivo carece siempre de futuro porque le faltan el salto (*Sprung*) y el salto previo (*Vorsprung*) íntimo. Es incapaz de liberar algo fuera de sí, porque no contiene nada al margen de aquello en lo que está atrapado. Por el contrario, el inicio nunca es primitivo, es decir, sin origen (*ursprunglos*), sino verdaderamente iniciador: es lo aún no vuelto a cerrar. La torpeza, la rudeza, incluso la indigencia aparentes que pueden relacionarse con él no constituyen sino lo insólito de esta dureza que afronta la plenitud vuelta a cerrar. Allí donde un inicio se prepara para dar el salto, se acompaña siempre de una apariencia de *recaída*. Pues el inicio precisamente no sabría reconducir lo habitual sobre la senda segura y conocida que hasta ahora seguía. Lo tradicional permanece inmóvil, y se sale de quicio. La confusión, la ruina, causan estragos. [En ningún momento hay que olvidar que este texto es de 1935, y que no se refiere, exclusivamente, al siglo de Pericles, *Ph. L.-L.*] Ésta es la consecuencia de la creciente impotencia de lo habitual; nada que ver con el inicio mismo. Puesto que éste se apoya en lo más profundo, necesita profundizar justo por debajo del fundamento anteriormente establecido. Así, la ambigüedad con respecto al saber puede mantenerse durante largo tiempo; ya fuera orto u ocaso lo que se preparara más allá de la inevitable apariencia de una recaída. [Este frag-

sólo al arte, o casi, al que en adelante se le haya encomendado la tarea o la misión de la inicialidad. Pues si, por otra parte, el saber del origen de la Historia, de la *Ur-Geschichte*, sólo depende de la mitología, está claro que el arte, como fuerza de (re)inicio, es en esencia el mito.

Esto, hasta donde alcanza mi conocimiento, nunca lo afirmó Heidegger explícitamente. Jamás, como no fuera entrecomillada, pronunció la palabra *mythos*, ya fuera como cita pura y simple del vocablo griego, ya fuera como alusión al empleo frecuente, filosófico o «ideológico», científico en todo caso, que hicieran sus contemporáneos. (Que es como decir los «nietzscheanos», a pesar de que el «nietzscheísmo» ideológico tenga poco que ver con aquello que escribiera Nietzsche *en realidad*; algo que no soy el primero en sostener.)

Una vez dicho esto, conviene ser claro (lo que no suele ser habitual tratándose de estas materias): en esas mismas páginas dedicadas al origen de la obra de arte, y teniendo en cuenta las distintas versiones, una vez que ha sido expuesto que el arte es en esencia *Dichtung* —es decir *Sprache*, lengua— la propia lengua y su fundamento se determinan como «nombrar» (*nennen*) y «decir» (*sagen*). Ahora bien, aquí el decir no es otra cosa que «el proyecto del claro, donde se dice en calidad de qué accede lo ente a lo abierto». A su vez, el decir de la lengua no es otra cosa sino la *techne* misma, el saber como origen: aquello que, en numerosas ocasiones, he estado a punto de denominar como la «*techne* originaria». Pero este saber o, en adelante, esta *techne* dependen esencialmente de la *Dichtung*, del «[...] poema [...] pensado aquí en un sentido tan amplio y al mismo tiempo en una unidad esencial tan íntima con el lenguaje y la palabra, que no queda más remedio que dejar abierta la cuestión de si el arte (*Kunst*) en todos sus modos, desde la arquitectura a la poesía, agota verdaderamente la esencia del poema». Además, el mismo poema se define como *die Sage*: el *mythos* griego o la *fabula* latina. La «fábula» dotada del sentido con el que Hölderlin, como insigne ejemplo, le ha dado uso: «La fábula, faz poética de la historia y arquitectura del cielo, me interesa ahora sobremanera, sobre todo la nacional (*nationel*), hasta donde es distinta *de la griega*»[7].

Lo que traducido con léxico heideggeriano quiere decir lo siguiente:

> El decir que proyecta es Poema (*Dichtung*): el relato (*die Sage*) del mundo y la tierra, el relato del espacio de juego de su combate y, por tanto,

mento está directamente traducido de la versión francesa que incluye Lacoue-Labarthe en su texto, tomada de *De l'origine de l'oeuvre d'art*, ed. y trad. de E. Martineau, Authentica, s.l., 1987. (*N. del T.*)]

7. Carta a Leo von Seckendorf del 12 de marzo de 1804. [En F. Hölderlin, *Correspondencia completa*, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Hiperión, Madrid, 1990, p. 559.]

> del lugar de toda la proximidad y lejanía de los dioses. El Poema es el relato del desocultamiento de lo ente. Todo lenguaje es el acontecimiento de este decir en el que a un pueblo se le abre históricamente su mundo y la tierra queda preservada como esa que se queda cerrada. El decir que proyecta es aquel que, al preparar lo que se puede decir, trae al mismo tiempo al mundo lo indecible en cuanto tal. Es en semejante decir en donde se le acuñan previamente (*geprägt*) a un pueblo histórico los conceptos en su esencia, esto es, en su pertenencia a la Historia del mundo*.

Es, por lo tanto, un relato o un mito semejante el que está en el origen del *Dasein* historial de un pueblo y del que recibe la huella o la impresión, el «tipo» (*typos*) de su manera de ser en la Historia. Su *tipo* sin más, considerado con la pesada carga política (para no decir más) de este término —o de esta ideología— en los años treinta. Con referencia al tratamiento platónico del mito en el libro II de la *República* —que Heidegger, en este caso, invertirá sin mayor problema—, me he decidido hace ya tiempo a hablar de una función «tipográfica», que considero sustentada por una «onto-tipología»[8]. El mito no es eficaz, es decir, ejemplar sino porque imprime o impresiona una *hexis* en general, o un *habitus*, un estilo de existencia si se quiere, o un *ethos* (Nietzsche había reelaborado el concepto después de la revisión de todas las grandes «moralidades» occidentales surgidas desde los primeros griegos). Podríamos comprobar cómo una onto-tipología tal aún sigue vigente. Condiciona, y lo seguirá haciendo en un futuro, si no lo hace ya para siempre, el pensamiento y el léxico heideggeriano (*Pragüng*, *Schlage*, *Geschlecht*, de manera significativa en el comentario de Trakl, etc.). Se trata quizás del punto de mayor resistencia que Heidegger mismo habrá establecido, hasta en sus obstinaciones «políticas», en contra de su propia empresa de «deconstrucción».

El mito sería así la inscripción historial de un pueblo; su medio para identificarse o apropiarse como tal pueblo; para ver instaurarse o instituirse su mundo, y en particular, su Estado; para adoptar y respetar a sus dioses, incluso para confiarse a ellos o dejarse gobernar por ellos, teniéndolos en todo caso, en un cierto sentido, aunque primeramente impuestos: figurados o «ficcionados» (*fictionnés*). Es además la función que Heidegger, siguiendo al Hegel del artículo «Derecho natural» o del capítulo acerca de la *Sittlichkeit* de la *Fenomenología del Espíritu*, asigna explícitamente, en las conferencias de 1935-1936, a la «obra de la lengua» (o «de la palabra»: *Sprachwerk*):

* Cf. «El origen de la obra de arte», cit., p. 53.

8. Cf. «Typographie», en *Mimesis des articulations*, Aubier-Flammarion, Paris, 1975.

> En la tragedia no se muestra ni se representa nada, sino que en ella se lucha la batalla de los nuevos contra los antiguos dioses. Desde el momento en que la obra de la palabra se introduce en los relatos del pueblo, ya no habla sobre dicha batalla, sino que transforma el relato del pueblo de tal manera que, desde ese momento, cada palabra esencial lucha por sí misma la batalla y decide qué es sagrado o profano, grande o pequeño, atrevido o cobarde, noble o huidizo, señor o esclavo (cf. Heráclito, fragmento 53) [p. 31].

Ésta es por tanto la forma en la que se «acuñan previamente» los conceptos directores de la existencia de un pueblo encauzado en su esencia propia. Y que se trata del mito, lo permite creer no sólo la analogía entre el alemán *sagen/Sage* y el griego *mythein/mythos* (e incluso del latino *fari/fabula*), ni siquiera que la *Sage* sea la *Sage* del conflicto o del combate entre tierra y mundo, entre aquello que la tradición filosófica ha diferenciado como *physis* y *techne*, naturaleza y arte, naturaleza y cultura (o historia), etc.; lo permite creer, el que la *Sage* sea, al mismo tiempo, si no lo es primero, *Sage* «de toda proximidad o de todo alejamiento de los dioses». El poema es mitema para Heidegger, y así lo mantendrá hasta el final porque, en esencia, es teológico; incluso cuando no tiene otra cosa que decir sino el ausentamiento de lo divino o la desdivinización del mundo (su *Entgötterung*, tan manifiestamente cercana en los años treinta a la *Entzauberung* de Max Weber). «[...] Hasta la fatalidad de la ausencia de Dios es un modo de ordenación del mundo», afirmó en una de las conferencias de 1936. Y sabemos bien que, incluso sin (re)tener en cuenta la famosa sentencia «testamentaria» de 1966 («Sólo un dios puede salvarnos, etc.») o, de manera simétricamente opuesta, la persistente negación de cualquier religiosidad (la *religio* es un concepto romano, etc.), para Heidegger el mito no es más que la apertura o posibilidad de lo sagrado (o de lo santo) y, en este sentido, el *index* —estrictamente entendido a partir de la *deixis* griega, del *dictamen* latino, del *Dichten* alemán; o de la valoración, antilingüística, del *Zeigen* en detrimento del *Zeichen*, del «mostrar» en detrimento del «significar»— de una exacerbada reivindicación de la *Lógica*, en paralelo con una patética obsesión por la *Religión*, en torno a las cuales pido, provisionalmente, que nadie se apresure a creer que se limitan pura y simplemente a recuperar aquello que él mismo delimitara bajo el nombre de *ontoteología*, para designar en su totalidad el despliegue de la metafísica occidental.

No está pensado este «prólogo» para insistir más en ello. Me limitaré, en consecuencia, a recordar, a título indicativo, algunas pro-

posiciones extraídas del último período de Heidegger como docente (posterior a la reintegración universitaria de 1951), que exigirán, en su momento, circunstanciados análisis:

> Para los griegos, decir es poner de manifiesto, desvelar la apariencia y todo lo que está en la apariencia, lo que guarda en su epifanía.
>
> En su decir, *Mythos* es aquello que es: es, en el desvelamiento de su instancia, lo que aparece.
>
> *Mythos* es la instancia que toca todo el ser del hombre anticipada y radicalmente, la instancia que nos hace pensar acerca del ente que aparece, que es. *Logos* dice lo mismo[9].
>
> Constituye un prejuicio de la historia de la filología, heredado del racionalismo moderno sobre la base del platonismo, la creencia según la cual el *Mythos* habría sido destruido por el *Logos*. [...] Lo religioso no puede ser nunca destruido por la lógica, tan sólo por el hecho de que dios se retire.

Es verdad que Heidegger no dejará de evitar explícitamente toda interpretación banal, o banalmente antropológico-teológica, de la *Sage*. Más tarde, mucho más tarde, procurará precisar en la postrera de las conferencias que se recogerán en *De camino al habla*:

> Tenemos la tendencia de emplear la palabra «decir» (*Sage*), como tantas otras palabras de nuestra lengua, en un sentido despectivo. Decir se entiende como un simple «se dice», como el rumor, lo que no está fundado y que, por tanto, no es digno de ser creído. «Decir» (*die Sage*) no se piensa aquí en este sentido, ni tampoco en el sentido esencial indicado por la «saga de los dioses y de los héroes» (*die Götter-und-Helden-sage*). [...] De acuerdo con el uso más antiguo de la palabra, entendemos el Decir (*die Sage*) a partir del decir en tanto que mostrar [...]*.

Sigue entonces la recuperación, aunque con una formulación algo distinta, del antiguo análisis del *logos apophantikos* y de lo que las conferencias sobre la obra de arte establecieran como la esencia de la *Dichtung*.

Pero el hecho de que no resulte fácil confundir la *Sage* con la «saga», en el sentido escandinavo-germánico —y en el fondo wagneriano— del término, no evita la sospecha de que nos encontramos ante una reelaboración del concepto mismo de *mythos*, probablemente destinada, por otra parte, a mantenerlo alejado de la reivindicación abiertamente fascista del *mythos* en contra del *logos*, identificado este último con

9. Aquí se habrá reconocido fácilmente una de las innumerables variaciones en torno al análisis del *logos apophantikos* aristotélico del parágrafo 7 de *Ser y tiempo*.

* M. Heidegger, *De camino al habla*, versión castellana de I. Zimmermann, Serbal, Barcelona, 2002, p. 188. (*N. del T.*)

la *ratio*. En todo caso no es esto lo que impedía a Heidegger, desde 1934 y los primeros cursos en torno a Hölderlin, remitir a Homero el origen «misterioso» del lenguaje o de la lengua, de ese misterio (*Geheimnis*) tan impenetrable, tan indecible, como el misterio del inicio *unheimlich*, a continuación del cual se muestra tan sólo aquello que *puede* mostrarse de lo indemostrable (*die Kunst*, el arte; acerca del cual a Heidegger le gustaba repetir que deriva de *können*: poder).

Por economizar, me ceñiré nuevamente al texto de la *Introducción a la metafísica*:

> La pregunta acerca de la esencia del lenguaje suscita una y otra vez la pregunta por su origen, pero las respuestas se buscan por caminos apartados. La primera y decisiva respuesta a la pregunta por el origen del lenguaje, también en este caso, debe ser la siguiente: su origen sigue siendo un secreto, no porque hasta ahora los hombres no hayan sido lo suficientemente listos, sino porque todas las astucias y agudezas se confundieron antes de propagarse. El carácter misterioso es propio de lo esencial del origen del lenguaje. Pero esto implica que sólo pueda haberse iniciado a partir de la fuerza sometedora y de lo pavoroso (*aus dem Überwältigenden und Unheimlichen*), en el ponerse en camino del hombre hacia el ser. En tal ponerse en camino, el lenguaje, en tanto conversión del ser en palabra, se hizo poesía (*Dichtung*). La lengua es la proto-poesía (*Urdichtung*) en la que un pueblo poetiza (*dichtet*) el ser. Y también a la inversa, con la poesía mayor (*Dichtung*), gracias a la que un pueblo entra en la Historia, se inicia la configuración (*Gestaltung*) de su lengua. Los griegos crearon y entendieron esa poesía a través de Homero. El lenguaje se reveló (*offenbar*) a su ex-sistencia (*Dasein*) como el ponerse en camino hacia el ser, como configuración que hace patente el ente (*als eröffnende Gestaltung des Seienden*)*.

Estas líneas, con su estilo y su léxico propios, no se limitan a repetir a Heródoto, al que ya habrían repetido, cada uno a su modo, Herder, Hegel, Schelling, y algunos otros. En cambio, ponen en circulación, con evidente complacencia, una sobredeterminación «religiosa» derivada de un cierto cristianismo: *Mysterium magnum* y *Offenbarung*, Revelación. En consecuencia, nada garantiza que la *Sage*, teniendo en cuenta tanto la estrategia esquinada de Heidegger en lo concerniente al nazismo como la *apophasis* ontológico-fundamental, no sea otra cosa sino el mito, en el sentido más extendido de «mitología». Si el Poema es originario, como lengua y como poesía, lo es en tanto que se trata de manera inmediata del mito a partir del cual un pueblo es «tipificado» en su existencia historial. El origen es propiamente mítico, o si se prefiere, el inicio exige la aparición de un «mito fundador». En resumidas cuentas, si limitamos

* Cf. M. Heidegger, *Introducción a la metafíscica*, cit., p. 156. (*N. del T.*)

estas proposiciones a su dimensión más trivial, comprobaremos que no encierran otra cosa sino aquello que toda la Europa moderna, desde la Reforma, ha imaginado, la mayor parte del tiempo de manera libresca (como ilustra lamentablemente el siglo XIX), bajo el nombre de «epopeya nacional». Poco es, y además insuficiente.

Sin embargo, a partir de esto, y sin pretender en absoluto pronunciar veredicto alguno, se me ocurre una pregunta. Una pregunta, además, quizás un poco demasiado simple; un poco demasiado «elemental». En cualquier caso me parece absolutamente necesario plantearla, pues no resulta ajena a una *necesidad* de nuestra época.

Contemplado, si puedo decirlo así, desde «nuestra» orilla, puesto en cuestión a toro pasado y con absoluto conocimiento de causa, el gesto de Heidegger frente al mito puede parecer que no tuviera su origen en el extravío y los compromisos políticos —que se trate incluso de todo lo contrario—, sino que dependiera de una sobredeterminación para la cual, al menos en un primer momento, y a mi pesar, no encuentro otra calificación que no sea la de «ideológica». Se trata de un gesto al que brutalmente podría designarse como «nacional-modernista» o, si se piensa en el Hölderlin que compartió la manera de pensar del francés de 1789, «nationel-moderniste»; debiendo interpretarse lo moderno —lo que coincide, por otra parte, con la interpretación de Hölderlin— como la repetición de lo inadvenido en lo antiguo; y el arte, o la política, o ambos confundidos, como la anamnesis de lo olvidado, o la rememoración de lo originariamente «potencial» aunque ausente. Sin duda no hay que confundirse con esto: este gesto que, *hoy*, nos parece tan dudoso y fútil, también guarda la forma de una clara llamada al orden: cualquier *reconstitución* mitológica es ilusoria, errónea, menesterosa. El mito del que se reclama el nacionalsocialismo, y del que lo hará antes y después toda una «ideología alemana», no es en absoluto el mito en su esencia, sino el mito tal y como se le puede representar desde el punto de vista incluso del racionalismo dominante y cuestionado (en todo caso, a partir del registro, entonces predominante, de los «valores» y de los «significados» eclipsados), es decir, desde el punto de vista de un «irracionalismo» débil, surgido de la simple inversión —carente de la «probidad» nietzscheana— del platonismo. Un mito semejante no es más que el síntoma de una «protesta» ofendida y confusa. En razón a que la *Sage*, a pesar de todas las apariencias (que no son banales), no resulta de la simple germanización del *mythos*, en compensación y para los «pensadores» del Partido, surge de la complaciente transcripción como *Mythos*, en su automática oposición (hay que leer también al rector Krieck, o incluso

a Walter-Friedrich Otto) a la «Razón calculante», al *Logos*. Seguramente, Heidegger vuelve a pensar —y «repite» a su manera— la tradición alemana de la «remitologización». Y no se complica más.

Excepto, curiosamente, en un aspecto: una cierta «religiosidad». Utilizo este término con la mayor prudencia: desde los *Beiträge**, donde el problema de un «dios nuevo» o de un «dios por venir», incluso de un «último dios», se tematizó explícitamente, y sin duda mucho antes, Heidegger, que no abandonó en vano el catolicismo (cualquiera que haya sido la forma de ese abandono: simple alejamiento, apostasía, descubrimiento de Bultmann y de la teología reformada), no tuvo palabras lo suficientemente duras contra una religión cuyo concepto y actuación fueran exclusivamente «romanos». Aunque tal rechazo no impide en absoluto lo que, por comodidad y provisionalmente, denominaremos: la «piedad». Al contrario. No es en ausencia de ostentación como el Heidegger «desilusionado» de después de la guerra, en sus conferencias «privadas» o en una publicación como la *Carta sobre el humanismo*, pone de manifiesto —aderezando el sorprendente pasaje tanto con una elocuencia heroica y vengativa, como con una predicación sosegada e indisimuladamente hipócrita— un cierto tipo de «pietismo» impregnado de compunción y de afable solemnidad. La maniobra por una vez carece de misterio: nada tan seguro como instrumento de «blanqueo» que esta actitud edificante. La devoción no es un arma reciente: incluso en períodos difíciles se trata del único recurso: «¡El hombre santo!». Y tal sería entonces la verdadera *cuestión*, a la que llamaría decididamente —aunque, por otra parte, no sólo por esta razón— «archi-política».

Además, este «pietismo», en condiciones semejantes, este apartamiento «místico» (campesino o forestal), ¿no sería lo que nuestros contemporáneos denominarían, en su propia jerga complaciente y «fácil», el fascismo *soft***? ¿O lo que yo llamaría un «archi-fascismo» dulcificado y, sobre todo, «respetabilizado»; transformado en todo caso en algo aceptable y compatible con otras muchas preferencias político-filosóficas?

Decididamente, es necesario —y esto será lo que me oriente finalmente— renovar la pregunta acerca de la vocación del Poema, y no abandonarla a la simple lasitud desilusionada o al simple resentimiento obsesivo.

* M. Heidegger, *Contribuciones a la filosofía*, trad. e introd. de B. Onetto Muñoz, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1999-2001. (*N. del T.*)
** *Blando, suave*, en inglés en el original. (*N. del T.*)

POESÍA, FILOSOFÍA, POLÍTICA

Esta conferencia, presentada originalmente en la Universidad de California, Irvine, en 1987, fue reelaborada en 1988 (Universidad de Ginebra), y corregida más tarde con ocasión del seminario organizado por Jacques Rancière en el Collège International de Philosophie, bajo el título *La Politique des poètes* [La política de los poetas], Albin Michel, Paris, 1992. Añadidos dispersos han sido incorporados con posterioridad.

¿Debe la poesía dejar de interesar a la filosofía? ¿Hay que romper (imperativo o necesidad) la ligazón que en Europa, desde hace dos siglos, une a la filosofía —al menos, a aquella que se cuestiona sus orígenes y se preocupa por su posibilidad— con la poesía —al menos, con la que se reconoce en su vocación hacia el pensamiento y alimenta también la preocupación por su destino—? ¿Hay que conseguir (imperativo o necesidad) que la filosofía abandone su deseo de la poesía y que, de manera inversa, puesto que en este caso se da reciprocidad, la poesía renuncie a toda esperanza de proferir lo real?

Semejante cuestión no se habría planteado, o lo habría hecho de manera distinta si, recientemente, Alain Badiou no se hubiera preguntado por el filosofar, por la posibilidad del filosofar en la actualidad.

En *El ser y el acontecimiento**, pero sobre todo, y de forma aún más precisa y afilada, en su *Manifiesto por la filosofía*** —un título, en todo caso, de lo más categórico—, Badiou expone el fin de lo que denomina «la edad de los poetas» (ese tiempo, de Hölderlin a Celan, en el que el poema se ofrece o se presta en exclusiva, por así decirlo, al discurso filosófico) y asigna como particular tarea de la filosofía, reponiéndose como tal, el apartarse del poema para consagrarse, de acuerdo con su primitiva vocación, al matema; o, más precisamente, para reconstruir por completo la cuadratura inicial de sus condiciones (política, amor, poesía, matemática). La tesis, menos simple de lo que pareciera redu-

* Cf. A. Badiou, *El ser y el acontecimiento*, trad. de R. J. Cerdeiras y A. A. Cerletti, Manantial, Buenos Aires, 1999. (*N. del T.*)

** Cf. A. Badiou, *Manifiesto por la filosofía*, trad. de V. Alcantud, Cátedra, Madrid, 1990. (*N. del T.*)

cida a estas pocas palabras, impresiona sin embargo por su carácter absoluto, por su seguridad y la brutalidad del vuelco que opera frente a una tradición que Alain Badiou es el último en desaprobar, y en la que, por lo demás, me incluye junto con algunos otros. A pesar de todo, no dejo de encontrarla «discutible». Esto se traduce, en primer lugar, en el hecho de que he creído necesario —e imperativo— someterla a *discusión* en numerosas circunstancias, incluso junto con el propio autor. (Y debo decir que en estas discusiones iba por delante la consideración que me merece este pensamiento.) Pero, así mismo, también se traduce en que, a pesar de tales discusiones, o bien a causa de ellas, estoy lejos de encontrarla justa, al menos en los términos en los que ha sido enunciada, y tanto en el sentido de la justeza como en el de la justicia. Por esta razón querría explicarme ante ustedes: me parece que a día de hoy es algo necesario... aún más, imperativo. Como sabe Badiou, los riesgos son enormes: está en juego nada menos que la posibilidad, quizás a partir de su exclusión recíproca, de la poesía, de la filosofía y de la política. Al menos, tal es el legado, bien difícil de asumir, que nos ha dejado Heidegger. Y en este punto, y de acuerdo con Badiou, no hay más remedio que tomar partido.

Para que todo resulte claro y las apuestas queden bien definidas, querría en primer lugar recordar con brevedad, aunque lo más fielmente que me sea posible, la tesis de Badiou. Y su empresa.

De hecho, esta empresa se centra en la intención de devolverle a la filosofía nuevos horizontes, trascendiendo la declaración de su final o la designación (y la medida) de sus límites. Semejante intención, de manera manifiesta, se presenta como la repetición del gesto (fundador) de Platón: hay que reiniciar a Platón —necesidad o imperativo—. Y en consecuencia, con referencia a la poesía, hay que repetir el gesto, fundador en igual medida, del repudio y la exclusión. Como dice Jacques Rancière: «*El ser y el acontecimiento* apela explícitamente a la recuperación del gesto platónico: apartar a los poetas para que la filosofía pueda sostener una política de lo real». Fórmula que subrayo, puesto que relaciona, probablemente más a la manera de Platón que a la del mismo Badiou, poesía, filosofía y política.

Retomando el léxico de Badiou, se trata por tanto de «desuturar» la filosofía de su condición (exclusivamente) poética, que no es más que *una* de las cuatro condiciones que conforman el dominio de las «causas genéricas», en donde tiene su origen la filosofía. En consecuencia, se trata de poner fin (o de reconocer el fin) de esa edad —la del siglo XIX, si se lo alarga hasta 1945, e incluso más allá— en la que la filosofía, para desuturarse de su condición exclusivamente científica (el positivismo) o exclusivamente política (Marx, los totalitarismos), se «entregó» al poema.

De Nietzsche a Heidegger, afirma Badiou. (Más tarde volveré sobre esta periodización. Me limito a señalar que Badiou toma lo suficientemente en serio a Heidegger como para afirmar que se encuentra allí, en tal desuturación, el «riesgo principal» y la «dificultad suprema». Hoy en día.)

Sobre este fondo es sobre el que Badiou define, de manera definitivamente heideggeriana, la edad de los poetas, de Hölderlin a Celan, como ese tiempo en el que la poesía, al oponerse al desfallecimiento culpable de la filosofía, se hizo obra de pensamiento y ocupó ese «lugar de la lengua en el que se pone de manifiesto una propuesta sobre el ser y el tiempo», invirtiendo así, como afirmara Nietzsche, el sentido de la rivalidad platónica. La poesía, por tanto, para suplir a la filosofía. Ahora bien, este tiempo se ha cumplido. Como expone el *Manifiesto*: «La obra de Paul Celan enuncia, como límite terminal y desde el interior de la poesía, el final de la edad de los poetas. Celan culmina a Hölderlin». Es por esto que, en el orden de los acontecimientos que hoy hacen necesaria la desuturación de la filosofía a una (tan sólo) de sus condiciones —y hay que entender aquí «acontecimiento» en el sentido en el que lo interpreta Badiou: el tener-lugar de lo-que-no-es-el ser-en-tanto-que-ser, del orden del suplemento o de lo supernumerario (ya que la matemática es la ciencia del ser-en-tanto-que-ser), sustraído en consecuencia al saber, irresoluble o indiscernible, contrario a toda presentación y dejándose, sin embargo, pensar como una verdad, en el acto y a destiempo, requiriendo así intervención y fidelidad—; en el orden de los acontecimientos, por tanto, que obligan a la desuturación unilateral de la filosofía, la obra de Celan es el acontecimiento que obliga a pensar la necesaria desuturación de la filosofía al poema. En este sentido interpreta Badiou el reencuentro de Celan y de Heidegger, «episodio *cuasi* mítico de nuestra época», en el que el poeta es reenviado —por el filósofo del poema— a la soledad de la poesía.

De manera que, a grandes rasgos, ésta es la tesis. En ningún caso es mi intención la de limitarme sencillamente a recusarla. Se apoya, en todo caso, sobre considerandos de tal amplitud (en relación con la ontología y con la esencia de la filosofía, con la invención griega del matema, con el platonismo y el sentido del antiplatonismo moderno, con la historia del ser, la transformación de las matemáticas modernas, etc.), que haría falta una extensa demostración que no tengo tiempo de desarrollar en esta ocasión. Querría tan sólo articular dos o tres cuestiones que, por otra parte, nos van a introducir en la propuesta que voy a tratar de defender.

En primer lugar, me pregunto si, de la misma manera que podemos tener la sospecha (en la cual no quiero entrar) de que Badiou se adhiere a un concepto excesivamente restringido de la filosofía —la definición

platónica o, lo que conduce a lo mismo y que se reserva la ontología (la forma de pensamiento estrictamente occidental) para las matemáticas—, rechazando así en un punto esencial la determinación heideggeriana de la filosofía (de la metafísica) y contestando, en consecuencia, la declaración de su «final», no nos debería extrañar que Badiou se apoye sobre una delimitación relativamente estrecha de la poesía. En concreto, estoy pensando en la lista, acerca de la cual Badiou se toma gran cuidado en afirmar que no se trata de ninguna clase de palmarés, de los poetas de la «edad de los poetas»: Hölderlin, además de todos aquellos, afirma Badiou, posteriores a la Comuna: Mallarmé, Rimbaud, Trakl, Pessoa, Mandelstam, Celan. Aun tomando como referente inaugural a Hölderlin, esta lista no es, evidentemente, heideggeriana: faltan George y Rilke, incluso Goethe y Mörike. Tampoco los griegos, sobre todo Sófocles, y en la misma medida que Heidegger, habrían reconocido semejante definición de la «edad de los poetas». Le habrían dado una extensión completamente distinta, es decir, una diferente escansión. Pero además, entiendo que Celan, por su parte, habría añadido a Büchner («El Meridiano» es muy claro a este respecto); y Hölderlin, a Rousseau —al menos, al Rousseau de las *Rêveries*, a las que, en efecto, bien se puede considerar como el punto de partida del lirismo moderno—. Éste no constituiría por sí mismo ningún tipo de argumento, si no se añadiera además el envite que supone la idea de la poesía como prosa, tal y como la desarrollara Benjamin a partir de su lectura de Hölderlin y de los románticos de Jena. Y ahí reside, me gustaría destacar, un envite filosófico —que es como decir político— inmenso.

Esta primera cuestión —se trata de una verdadera pregunta, no tanto de una objeción— conduce a una segunda. Alain Badiou escribe lo siguiente en el *Manifiesto*:

> Toda sutura es una exageración pues, como ya he afirmado coincidiendo con Heidegger, la filosofía agudiza los problemas. Suturada a una de sus condiciones, le proporciona virtudes que, en el interior del ejercicio de tal condición, no se podría percibir. Al aislar el poema como representación única del pensamiento y del riesgo, como instancia de destino para la perdición y la salvación; hasta llegar a considerar, en la estela de René Char, un «poder de los poetas y los pensadores», Heidegger ha sobrepasado la jurisdicción poética que, exceptuando cuando «adopta la pose» (lo que en el caso de Char es, ay, más habitual que en el suyo), evita legislar sobre una tal unicidad y considera el matema en particular —aunque también la política y el amor— con otro sesgo. Con respecto al poema no lo ha hecho mejor que aquellos —yo entre ellos— que absolutizaron filosóficamente la política en el interior de la sutura marxista, hasta llegar más allá de donde la política real estaba en condiciones de enunciar sobre sí misma.

Me surge aquí la necesidad de saber si esta absolutización de la poesía en forma filosófica —dejando al margen la «pose» (*a la manera de Char,* aunque también *a la de Rilke*, *a la de George*, y tantas otras)— no encuentra su razón de ser en algún lugar más allá de la propia poesía. De esta manera, evito señalar nada más en el sentido de la miseria intrínseca a la filosofía, cuando menos frente a la ciencia (aunque no, como sugiere Badiou, cara a cara con la política). Antes me parece que si se ha podido realizar una absolutización semejante, e innegablemente así ha sido, ha debido de tener lugar a partir de una relación de la filosofía, no tanto con la poesía misma, si a ésta se la puede aislar de semejante manera, cuanto con el supuesto origen de aquélla, con su elemento nativo —su origen y su esencia—: a saber, y ésta es al menos la hipótesis a partir de la cual me voy a guiar: el *mito*, con todas las connotaciones religiosas, sagradas, sacralizadoras —aunque también tremendamente «políticas»— que tal término implica.

Me queda finalmente una última cuestión. En la medida en que Alain Badiou acredita al pensamiento de Heidegger como el único, hasta nuestros días, capaz de «captar lo que se pone en juego en el poema, especialmente la desaparición del fetichismo del objeto [lo que para Badiou implica la legítima 'deconstrucción del tema del sujeto'], la oposición de la verdad al saber y, finalmente, la desorientación esencial de nuestra época», y al referirse a la ligazón que se establece, en lo que respecta a la sutura en el poema, entre poesía y política, está poniendo de relieve dos cosas:

1. Que el «golpe de genio» de Heidegger —la expresión es de Badiou— se basa entre otras causas en el hecho de «llegar [...] al extremo en el que es posible *someter la filosofía a la poesía*. Esta sutura se presenta como una garantía de fuerza desde el momento en el que es verdad que hubo una edad de los poetas. La existencia de poetas ha concedido al pensamiento de Heidegger, sin aquélla aporético y desesperado, el fundamento de historicidad, de efectividad, apto para conferirle la que debía ser su única ocurrencia real».

2. Que la pregunta de Heidegger —en referencia al encuentro entre Celan y Heidegger— «¿para qué poetas?» puede transformarse, en el caso del poeta, en «¿para qué filósofos?»; además, si la respuesta a esta cuestión es «para que haya poetas», se verá acrecentada la soledad de éstos, de la cual soledad la obra de Celan transforma en acontecimiento la demanda poética de su relevo. Añade Badiou: «¿Cómo iba Heidegger a ser capaz de romper el espejo del poema —lo que a su manera hace la poesía de Celan—, él, que no creyó poder elucidar, en el ámbito de las condiciones políticas, su propia filiación nacionalsocialista? Este silencio, además de que ofendía de la manera más grave al poeta judío,

señalaba también una irremediable carencia filosófica, ya que llevaba a su límite y hasta lo intolerable los efectos reductores y anonadantes de la sutura. Ahí ha podido Celan experimentar lo que, en un último estertor, ofrecía el fetichismo filosófico del poema».

Con estas dos consideraciones —en las que, por lo demás, opino que Badiou consiente bastante a Heidegger, el cual no ha creído *poder* elucidar, en el ámbito de las condiciones políticas, su propia filiación, pero sencillamente tampoco ha considerado oportuno *el deber o la responsabilidad*—, Badiou lleva a cabo algo más que un simple cuestionamiento de la suturación filosófica al poema. Pone en cuestión, y apenas me atrevo a decirlo, la suturación a la política de la suturación filosófica al poema. Con todo, esto es lo que yo me inclinaría a pensar, o al menos adonde me gustaría conducir mi pregunta. En cualquier caso, cuestiona el efecto —o el sentido— político de la suturación poética.

Es esto, consecuentemente, lo que me gustaría poner en juego aquí; la ligazón de la poesía, la filosofía y la política. No tanto para cuestionar el concepto de sutura, o de suturación, al que considero operante, sino porque me parece que la suturación al poema, tal y como la analiza Badiou, como también la desuturación (platónica, por ejemplo), no concierne exactamente a la poesía; y menos a la poesía en su exigencia estrictamente moderna. Existe, si se quiere, un cierto malentendido que confiere a la poesía, es verdad, pero también a la política —o cuando menos a un tipo determinado de política—, un estilo, al cual la filosofía de la que se desmarca Badiou no resulta ajena.

Este malentendido, al que ya he hecho alusión, podemos designarlo con una palabra: mito. En realidad, la suturación no se le haría, o no le sería hecha, al poema, sino al mitema. Y es de aquí de donde se extraería una cierta política, es verdad, muy determinada. Esto es al menos lo que me gustaría demostrar, aunque fácilmente se aprecia la extensión del análisis que sería necesario seguir. Por eso me contentaré con enunciar algunas proposiciones, espero que no demasiado áridas o rígidas, aunque resulten, no hay más remedio, un tanto elípticas o pragmáticas.

Enuncia la primera que el destino que relaciona a las unas con las otras —poesía, filosofía y política— se ha cumplido de manera esencial en dos ocasiones a lo largo de nuestra historia o dentro de nuestra tradición y que, en cada una de ellas, ha tenido su origen en la filosofía, en su propia posibilidad. En cuanto a la primera, se trata nada menos que del momento de la inauguración de la filosofía como tal; la segunda, cuando comenzó, sin duda irreversiblemente, el proceso de terminación —en todos los sentidos— de la filosofía.

Si consecuentemente restrinjo toda esta larga historia con su inmensa complejidad a estos dos momentos —en los que la puesta en relación, según entiendo, se ha llevado a cabo de un modo esencial—, es porque creo poder señalar en ambos casos que, si la poesía, ella misma en relación ya establecida con la cosa política, se presenta ante la filosofía como un *cuestionamiento* —lo que no deja de ser algo—, este cuestionamiento, quizás absolutamente primitivo, es sencillamente para la propia filosofía el de su misma posibilidad —de vivir o de sobrevivir, cuanto que, por lo demás, esta vida (o esta supervivencia) se halla ligada, a su vez, a la seguridad de una posición hegemónica en el seno de la política—.

Lo que permite formular esta tesis —un tanto tosca, lo reconozco— es, evidentemente, el texto platónico: aunque también la repetición, una cierta repetición, en el discurso hegeliano, de la «escena» que legara Platón a la posteridad; repetición en la que se señala que el destino al que me refiero se encuentra en proceso de anudarse una segunda vez, aunque sea de manera completamente diferente.

Me voy a ceñir a ciertos recuerdos relacionados con Platón que, en cualquier caso, considero necesarios, y me permitirán, además, articular una segunda proposición.

Todo el mundo recordará al menos esto: la leyenda —Nietzsche la recoge también— que pretende que Platón —como Mallarmé dijera de Rimbaud— se habría autoinmolado para la poesía: habría quemado, a instigación de Sócrates, sus poemas trágicos. Y la escena que para muchos constituye la «escena primitiva» de la filosofía: la expulsión ritual, en el libro III de la *República* del actor-poeta trágico considerado en suma, de manera harto «espectacular», como un *pharmakos*. Operación auto-mutiladora, fuego purificador o gesto sacrificial, se trata, en todo caso, de la filosofía en el trance de organizarse y de ponerse manos a la obra (si aceptamos conceder cierto crédito al sustrato semántico del término «operación»), que nace de las cenizas de la poesía o que sanciona, a partir de un ceremonial político-religioso, el rechazo de aquello que amenazaba su proyecto más esencial: es decir, como revela igualmente el último libro de las *Leyes* (el más hermoso poema trágico, se dijo entonces, helo aquí, es esta constitución, y nosotros la hemos creado), el proyecto político mismo: el proyecto de la *basileia* filosófica, que no significa, recuerda Heidegger en 1936, que los profesores de filosofía deban tomar los mandos del Estado, sino que la filosofía tiene la vocación de vigilar que el Estado se constituya *en verdad*.

Somos conscientes de que esto se halla inscrito en nuestra memoria filosófica aunque no sólo filosófica. Sabemos que la filosofía (propiamente dicha) *se decide*, en el sentido más amplio, a partir de este corte con la poesía que es, por lo demás —nunca se insiste lo suficiente sobre

esto— corte con el teatro (la poesía dramática) y con esa forma de enunciación demoníaca que era, primitivamente, la *mimesis*. (Añado sobre la marcha: con respecto al lirismo, en particular al de Píndaro, Platón no se mostraba, ni de lejos, tan severo. A Platón, seguramente, no le gustaba el arte; y lo rechaza. Esto no significa forzosamente que deteste la poesía, en el sentido en el que, de un modo práctico, la entenderíamos: la poesía que no es la «literatura».) Y sabemos, como no podía ser de otra manera, todo lo que se pone en juego; elementos que son, indisociablemente, pedagógicos, religiosos y políticos. Conciernen a la antigua (arcaica) *paideia* aristocrática (la educación a partir de ejemplos heroicos), a una religión considerada falsaria y obsoleta, a un Estado sin principio fundador ni proyecto creíble. La tarea que asume la que así nace bajo el nombre de filosofía es, en consecuencia, la de reorientar tales desvíos; se trata de una tarea *ortopédica*, ante cuya necesidad la filosofía, en lo sucesivo, no cejará fácilmente. Se da ahí, de hecho, todo un programa que, a diferencia de otros programas bosquejados a partir de otros gestos de decisión filosófica —los de los sofistas, por ejemplo—, ha conseguido al menos esto: que, siendo la exclusión pura y simple estrictamente utópica, el arte (por tanto la poesía, aunque, quizás, no toda) quede definitivamente subordinado. En Occidente, el arte (aunque no forzosamente el poema) permanecerá bajo vigilancia: de una *poética*, ciertamente (aunque ¿por qué, justamente, de la enseñanza de Aristóteles no han quedado sobre estas cuestiones sino las investigaciones consagradas a la tragedia?); aunque sobre todo, de lo que terminará por conocerse como una *estética*, a la que, coincidiendo con Heidegger, se ha de considerar fundada sobre la percepción platónico-aristotélica del arte.

Eso que Platón, cuando lleva a cabo esta operación, lo hace apoyándose sobre un desacuerdo anterior: sobre una *palaia diaphora*, dice, y no creo que lo haga tan sólo para disculparse. Después de todo, es verdad que Heráclito, por ejemplo, no aprecia especialmente a Homero. ¿A dónde conduce tal desacuerdo? No todas las hipótesis son igualmente aceptables.

En Platón se pone de manifiesto, casi en exclusiva, el odio hacia el teatro, que es directamente político si consideramos por un instante lo que representaba en Atenas la institución de la tragedia. Nietzsche lo vio justamente. Pero si, consecuentemente, esto que se presenta de nuevo con Platón es el análisis de la *lexis* (de las modalidades de enunciación), la discriminación entre dos regímenes de *legein*, verdadero y falso, o aún más, entre dos registros de la palabra, *mythos* y *logos*, parece claramente tratarse de una herencia sobre la que Platón se apoya para fundamentar la implacable crítica de lo que llama la *mythopoiesis* y ga-

rantizar así la posición hegemónica de lo que reivindica con el nombre de filosofía. En realidad, lo que Platon excluye —en el caso del teatro y de todas las formas de enunciación mimética o semi-mimética— es el mito.

Una crítica semejante no resulta menos política. Por el contrario, no lo sería sino porque se centra directamente en la *religión* (insisto evidentemente sobre este término) de los griegos. Y cuán violentamente. Pero justamente, así —y ésta sería, en fin, mi segunda proposición— asocia definitivamente, como *mythopoiesis*, a la poesía en su más alta vocación con la religión. Al menos, así se ha leído casi siempre a Platón. Es por esto que, al final, o casi, de la cadena de la tradición, Hegel tendrá sus buenas razones para hablar, en referencia al momento griego, de la «religión del arte», y los románticos (Schlegel, Novalis), para sostener la pretensión de instituir, a partir de la poesía (a partir de la *Dichtung*), una «nueva religión». Transcurridos los dos mil años de versificación que vituperara Rimbaud, es a esta vocación más que política —yo diría, *archipolítica*— a la que intentará responder, de nuevo, la poesía. Aunque puede que, para su propio disgusto, tal vocación le haya sido dictada, en definitiva, por la propia filosofía. Pienso en Hölderlin, o incluso en Rimbaud.

Mientras tanto, habrá sido necesario que se produzca cierto acontecimiento en la propia filosofía. De este acontecimiento surge mi tercera proposición.

El acontecimiento al que aquí me refiero es la crítica kantiana —o su «repetición» sistemática en la *Doctrina de la ciencia* de Fichte— acerca de la cual los Schlegel, que no hablaban a humo de pajas, opinaban que, junto a la Revolución francesa (en el ámbito político) y al *Wilhem Meister* de Goethe (en el ámbito poético), componía en el ámbito filosófico el acontecimiento que anunciaba una nueva edad, un cambio de época. Si puede reservársele tal condición a la crítica kantiana, no es tanto por el hecho de que se trate de una crítica (y que, por vez primera, la metafísica se ponga a sí misma en cuestión), sino porque para ser tal, es decir crítica, ésta debe recuperar la totalidad de la metafísica *ab initio*. Desde esta perspectiva, la crítica es la primera anamnesis filosófica de la filosofía y, en consecuencia, el primer eco a posteriori, con apariencia de lucidez, de la decisión platónica.

En ella se anuda, por segunda vez, el destino que pone en relación a unas con otras: filosofía, poesía y política. Y esto de manera inmediata (en todo caso, inmediatamente después de la aparición de la tercera de las *Críticas*) y de forma prodigiosa, puesto que es el Romanticismo —refirámonos así, para abreviar, a todo lo que sucede en Jena durante el último decenio del siglo XVIII— el que funda el destino propiamente moderno de la *Dichtung* (y nuestro concepto de la literatura que, en adelante, incluye a la poesía).

Seguramente, sería necesario matizar indefinidamente y proceder a análisis que estén a la altura de la complejidad de las cosas. Pero, quizás, no resulte del todo imposible ofrecer un sencillo punto de vista, a pesar de su carácter esquemático. Y para desarrollar tal opción, pienso que podría simbolizársela, a partir de los tres nombres de los condiscípulos del *Stift* de Tübingen; las tres posibilidades que se ofrecen en el espacio liberado por la crítica kantiana. Éstas han delimitado el territorio del que provenimos; delimitan, quizás aún hoy, el espacio que recorremos, el que nos sirve de referencia sin aparentes fronteras ni direcciones.

Me permitirán que preste una menor atención a lo que, en nombre de Hegel (pienso en la *vulgata*, Marx incluido, que resultó tan poderosa), se ha presentado como una reacción pura y simple y, en consecuencia, como la reconducción o la reafirmación de la decisión platónica: el arte es «cosa pasada», la poesía constituye el instante de la «disolución» del arte; ni el arte, ni tan siquiera la religión revelada, podrán, de aquí en adelante, satisfacer nuestro interés y nuestra necesidad de absoluto, dentro del «triste imperio del concepto». Todo lo «serio de la existencia» se ha cumplido en las cosas de la vida pública (en la política, si no en la administración) y en el cumplimiento del Saber que las funda en razón.

Esta versión exigiría una corrección: la certidumbre de Hegel nunca es tal, y su queja por el fin del arte —la desaparición de la vida, o de una cierta vida— no es artificial. Heidegger tiene seguramente sus razones para sospechar que la aprehensión hegeliana del arte depende de la consideración platónica del ente como *eidos*. Hegel culmina a Platón deliberadamente y sanciona el reino de la Idea. Por otra parte, el *habitus* hegeliano no es en absoluto el mismo que el de Platón: Hegel compadece a Schiller por haber debido «pagar su tributo a la época» y ser la víctima del relevo filosófico (estético) del arte. Schiller no es Sófocles; ni siquiera Shakespeare, pero si dos de sus versos, apenas retocados, pueden *in fine* distinguir la última sección de la *Fenomenología del Espíritu* (el «Saber absoluto»), esto puede que no se deba tan sólo a un prurito de ornamentación. Este postrero recurso al poema —¿quién sabe?— pudiera resultar insondable.

Pero antes, me detendré un instante en Schelling y en Hölderlin: en el primero, porque resume bastante bien, hasta en su aspecto sistemático, el proyecto romántico (lo mismo, me parece a mí, que olvida Badiou); en el segundo, porque señala una vía distinta, que puede que ni él mismo haya podido seguir, que ya nadie después de él haya podido seguir (aun cuando yo lo dude), pero que se organiza —lo que resulta perceptible si lo admitimos— en torno a una reelaboración completamente nueva de la relación entre filosofía, poesía y política; algo que Heidegger, en esta ocasión, ignoró gravemente.

El proyecto al que Schelling diera forma, se vio un día recogido en las líneas que cierran el *Sistema del idealismo trascendental* de 1800:

> Ahora bien, si únicamente el arte puede lograr hacer objetivo con validez universal lo que el filósofo sólo alcanza a presentar subjetivamente, entonces —sacando aún esta conclusión— es de esperar que la filosofía, del mismo modo que ha nacido y ha sido alimentada por la poesía durante la infancia de la ciencia, y con ella todas aquellas ciencias que ella conduce a la perfección, tras su culminación vuelva como muchas corrientes aisladas a fluir al océano universal de la poesía del que habían partido. Y cuál será el miembro intermedio para este retorno de la ciencia a la poesía no es difícil decirlo en general, puesto que tal miembro intermedio ha existido en la mitología antes de que hubiera ocurrido esta división que ahora parece irresoluble. Pero cómo puede nacer una nueva mitología que no sea invención de un poeta particular sino de una nueva generación que sólo represente, por así decirlo, un único poeta, es un problema cuya solución puede esperarse únicamente de los destinos futuros del mundo y del curso posterior de la historia*.

Estas líneas necesitarían un largo comentario. En concreto, sobre la necesaria objetivación que permitiría el cumplimiento del sistema, es decir, su ejecución real (histórica y política), de lo subjetivo y de aquello que el idealismo poskantiano denomina intuición intelectual o intuición original: la intuición meta-física propiamente dicha. Esto, entiende Schelling, introduce toda la difícil problemática de la relación entre consciente e inconsciente o, lo que viene a ser lo mismo, entre libertad y necesidad. Pero lo que quería limitarme a subrayar es que este programa que, por lo demás, coincide hasta en los términos con ese texto enigmático (¿de quién es?, ¿de Schelling, de Hölderlin, de Hegel?) en el que, por vez primera, se expuso el «programa sistemático del idealismo alemán», comporta una ambición política que un día se revelará desastrosa. Refiriéndose al retorno de la filosofía hacia la poesía por la obligada intermediación de una mitología (de una «nueva mitología» o de una «mitología de la razón», como diría «El programa más antiguo...» de 1796), el *Sistema* evoca mediante el púdico término de «generación» una creación colectiva: en 1796, y se trata del mismo proyecto, era cuestión del pueblo y se hacía la llamada a una nueva *religión*. ¿Es necesario insistir sobre las desastrosas consecuencias, transcurrido un siglo de vulgarización (fundamentalmente universitaria), que provocarán esta reivindicación (de un pueblo) y esta voluntad (de una religión)?

En cualquier caso, en las revisiones del platonismo (acerca de las

* F. W. J. Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, ed. de J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez, Anthropos, Barcelona, 1988, p. 426. (*N. del T.*)

cuales, Nietzsche dista mucho de ostentar el monopolio), en la anamnesis —la *Andenken*— y la nostalgia de una Grecia más arcaica y original, más profunda y esencial que la Antigüedad neoclásica que gobernaba en Europa tras el Renacimiento (y la gobernará hasta la Revolución, e incluso hasta el Imperio), en el convencimiento de que sólo al pueblo alemán —por el hecho primero de su lengua— se le ha prometido recuperar la grandeza olvidada de ese inicio, existe, en germen, una política desastrosa. Y el desastre —me temo que resulta evidente— se inscribe en el proyecto de una «nueva mitología», de un «mito futuro» como dijera Nietzsche en la época en la que escribía su *Zaratustra*; o de un «mito del siglo XX», como dirá Rosenberg.

Evidentemente, Rosenberg no es Nietzsche. Podemos —debemos— salvaguardar siempre el pensamiento de un gran pensador. (Digo bien, pensamiento, sin confundirlo ni con la acción, ni con las opciones políticas o las simples preferencias, ni con las consecuencias provocadas por las malas lecturas, comenzando por aquellas de las que son responsables, a partir de su propio pensamiento, los pensadores mismos.) Bataille tendrá razón, en los años treinta, al oponer con el mayor vigor Nietzsche a Rosenberg, aun cuando quede mucho por decir acerca del proyecto de *Acéphale*, tanto del grupo como de la revista. En todo caso existe una responsabilidad del pensamiento, innegable, sin excluir aún consecuencias más graves.

Por eso hay que exceptuar a Hölderlin. Y el imperativo, aquí, señala una urgencia. No solamente porque es como poeta, y de acuerdo con la poesía, como Hölderlin asume el problema de la relación entre pensamiento, poesía, e historia, que en su caso conlleva el de la propia posibilidad de la poesía (como lo será, de manera en el fondo muy parecida, para Rimbaud y para Mallarmé), sino porque en él se da también una meditación extremadamente rigurosa acerca de la diferencia entre el entusiasmo (griego) y la sobriedad (occidental), una aceptación —trágica— de la ley de la finitud consiguiente a la «deriva categórica» de lo divino, una exigencia sin fisuras en relación con la dificultad —por no decir, imposibilidad— de la apropiación o de la identificación «nacional» (subrayada además por Heidegger, hay que reconocerlo) que impiden en suma toda *Schwärmerei*, en forma de fidelidad a Kant, todo proyecto poético exclusivamente fundado sobre la efusión y toda mitologización dedicada al proyecto de conformación inmanente de una comunidad. A pesar de todo.

A pesar de todo, porque en el otro lado (de nada serviría disimularlo) se encuentra todo aquello de lo que Heidegger también se ha servido: la nostalgia de una Grecia sometida al «fuego del cielo», entregada a la presencia de lo divino; el vestigio de un «neo-paganismo»; la sacralización de la predicación poética; el convencimiento de la posible reactivación de las «leyendas», y la esperanza de cantar «un día [...] a los ancestros de

nuestros príncipes y sus sedes, y a los ángeles de la santa patria», es decir, de otorgar su propio canto —o su mito— a Alemania.

Pero Hölderlin era demasiado republicano. Además tenía demasiado sentido de la trascendencia, lo que le llevaría a ofrecer tan sólo el rostro sin rostro de su retirada. Y sobre todo, superando a la predicación, está el desorden final de la obra, las revisiones hasta el límite de lo legible, la literalización prosaica del discurso. El ensañamiento contra el himno y la desolación de los últimos poemas. Todo aquello que Heidegger no *quiso* leer o —¿quién sabe?— ni siquiera llegó a ver...

Hegel no hizo nada al respecto: el Romanticismo superó a la poesía europea condenándola, durante más de un siglo, a todo tipo de mesianismos o profetismos: republicanos y progresistas, revolucionarios y utopistas, nacionalistas y preteristas. El movimiento propiamente moderno, las vanguardias, ha sufrido, sin excepción, esta sobredeterminación.

Con quien sin embargo —de nuevo, de manera emblemática— culmina el Romanticismo, en particular en lo que respecta a sus implicaciones políticas más graves, coincidiremos todos en reconocer que es con Wagner. Y no solamente, como bien sabemos, para Alemania. Ésta será mi última proposición.

El Romanticismo que, en cierta medida, se cumple con Wagner —Nietzsche terminará por ponerlo claramente en cuestión—, está, es verdad, privado de su auténtico fundamento metafísico: existe una distancia enorme entre Schelling y Schopenhauer. Pero de la estética romántica retiene al menos lo siguiente:

1. Que la obra de arte «del futuro» en su función estrictamente religiosa (es decir, política), y en su vocación para la auto-representación o la auto-celebración del pueblo, debe fundarse sobre el mito, pues sólo éste está en condiciones de otorgar a un pueblo la lengua y las figuras, mediante las cuales hablarse y reconocerse, es decir, identificarse.

2. La gran obra, la «obra de arte total» encuentra su modelo en la tragedia o en el «drama sagrado» cristiano (no olvidemos que la misa, que tanto fascina a Mallarmé, se encuentra entre los grandes modelos propuestos por Schelling al final de su *Filosofía del arte*).

3. Como atestigua el arte griego, todo gran arte se basa en la oposición de dos principios estético-metafísicos o dos potencias, netamente identificadas después de Schlegel, Hegel y Hölderlin, pero que Nietzsche nombrará definitivamente, no sin producir, también en este caso, y de manera inmediata, el efecto de *vulgata* que ya conocemos, lo apolíneo y lo dionisiaco.

Todo esto resulta perfectamente coherente con el proyecto —que

yo denominaría convencional— del Romanticismo, cualquiera que sea la mutación filosófica sobrevenida entre el idealismo especulativo y la utilización wagneriana de Schopenhauer. Sin embargo, el resultado más claro de esta realización demuestra que la poesía, desde el momento en el que la obra pretende la efusión comunial (histérica, dirá Nietzsche) y busca, dirigiéndose, por así decirlo, tan sólo al afecto (a la emoción), evocar la más sutil intuición metafísica, se encuentra, pura y simplemente, al servicio de la música. Son conocidos los métodos de escritura de Wagner. El proyecto metafísico-político de un nuevo *mito* conduce, paradójicamente, a la minusvaloración del *decir* o, lo que viene a ser lo mismo, a su falsa esencialización como *melos* infinito. De ahí quizás el carácter ejemplar del combate afrontado por Mallarmé, defendiendo encarnecidamente la primacía del poema, es decir, del lenguaje, y de paso, compensando, en este punto, la gran debilidad de Baudelaire. Aquí reside, en verdad, el carácter ejemplar de todas las tentativas poéticas, aun las destinadas a perecer; que renunciaron a la desmesura del proyecto metafísico total o totalizante. He mencionado a Hölderlin, aunque pienso también en ese testamento de *sobriedad* que es la *Temporada* de Rimbaud, ese «adiós» a la tentación romántica (sin embargo, bajo la forma, considerablemente menos antipática, de la utopía revolucionaria) que es, en el fondo, el rechazo de lo que Rimbaud supo indisociablemente nombrar como si hubiera extraído su léxico de Hegel y Schelling al tiempo: la Ciencia y la Magia.

¿Podemos, en consecuencia, considerarnos liberados del Romanticismo? A pesar de la monstruosa culminación de éste (me apresuro a decir que no pretendo simplemente acusar a ninguno de sus grandes representantes) en lo que me limito a llamar, a falta de algo mejor, el «nacional-esteticismo», sabemos lo mucho que ha pesado sobre nosotros una interpretación de la poesía —en su relación con el pensamiento y en su vocación política («historial»)— que ha carecido singularmente de lucidez con respecto a la temática más profunda del Romanticismo, incluso cuando se ha dedicado a interpretar a Hölderlin, a Trakl —o aún, más tardíamente, a Rimbaud (equivocadamente, es verdad)—.

Con respecto a Heidegger, ya que es de él de quien se trata, no tenemos derecho a simplificar ni a condenar sin más. Pero hay que reconocer —y se trata de un imperativo— que:

1. El compromiso de Heidegger, después de una cierta decepción (por lo demás real, no hay por qué dudarlo), pudo conducirle, en su tentativa, absurda o vana, de «rectificación» del nacionalsocialismo (en el sentido de su «verdad interna» y de su «grandeza» desviadas) a apoyarse sin precaución alguna sobre una lectura demasiado orientada de Hölderlin. En el

fondo, esto no es *justo*, incluso aunque Hölderlin, considerado en un cierto estado —o en un determinado estrato de su texto— pueda prestarse a ello.

2. La interpretación de Hölderlin, aunque también la de Trakl, avanza, hasta los últimos textos, en el sentido de lo que yo llamaría una «remitologización». Conocemos la secuencia: la esencia del arte es la *Dichtung*, la esencia de la *Dichtung* es la *Sprache*, lengua y habla indisociablemente unidas, la esencia de la *Sprache* es la *Sage*, el *mythos*. Heidegger podrá decir siempre, en los años cincuenta, que la *Sage* no es la *Heldensage*, la saga de los héroes —de hecho, al margen de Sigfrido, el anti-wagnerianismo de Heidegger se mantuvo siempre sólido, lo que le distingue en cualquier caso—, lo que no impide que *Sage* no pueda traducir otra cosa sino *mythos*.

En el fondo, aquí hay algo *dudoso*.

La esencia del arte sería el mito. Esto nos sugiere, al menos, una cuestión.

Creo justificado lamentar —en este período de la historia que es el nuestro— una cierta «privatización», hasta el hermetismo idiomático, de la poesía, en paralelo con una renuncia, si no al pensar, al menos a la adscripción política o, más ampliamente, histórica. Es verdad que Europa vive en un estado de conmoción que se verifica todos los días. Pero, ¿podría hoy en día concebirse un poema sin mitema, que no habría renunciado ni a pensarse en su posibilidad ni a predecir para los hombres lo necesario (*ce qu'il faut*) —es decir, a responder para ellos y en su propio beneficio acerca de lo que es necesario (*de ce qu'il faut*)—? Siempre a vueltas con el imperativo.

Es verdad que Celan no cejó en su búsqueda de respuestas para una cuestión semejante, hasta combatir, frente por frente, contra la sobreinterpretación heideggeriana de la poesía.

¿Clausuraría él, por esta razón, la «edad de los poetas»?

La idea se sostiene. En los términos en los que he procurado abordar este tipo de cuestiones, esto querría decir que la «edad de los poetas» se cierra con esos dos poemas, verdaderamente desesperados que son «Tübingen, Jänner» y «Todtnauberg»: con la renuncia a Hölderlin y la cólera ante el silencio —enfáticamente «poético»— de Heidegger. Dos poemas últimos para pronunciar el fin de la poesía como «obra de pensamiento».

En todo caso, no estoy completamente seguro y, por eso, querría, para concluir, explicar de dónde surgen mis sospechas.

En la Alemania de los años treinta, hubo dos maneras de asumir el Romanticismo: la primera, la más extendida por entonces, consistía en acogerlo por entero (aunque quizás sin comprenderlo verdaderamente) bajo la invocación de Nietzsche; se trataba de la gran tradición alemana.

La otra, más rara, e incluso única, consistía en *tratar* al Romanticismo y tomarlo en consideración filosóficamente.

Heidegger ilustra, con mayor o menor regularidad, la primera forma, y tanto mejor —y aquí reside toda su seriedad filosófica— cuanto que hará todo lo posible por combatir a Nietzsche, resituar al idealismo especulativo (al que, en rigor, relaciona con el Romanticismo) y apartar a Hölderlin de la implicación histórica, o historial, sin, por lo demás, renunciar al mito ni a la vocación religiosa del poema. En 1935, podía afirmar que la Historia, en cuanto a su origen, depende de la mitología y no de la paleontología. Veinte años más tarde, podrá afirmar que el *mythos* cede al *logos*, tan sólo por la retirada de lo divino. Y en 1946, aún escribía lo que sigue y a lo que, finalmente, nunca renunciará:

> Lo «alemán» no es algo que se le dice al mundo para que sane y encuentre su salud en la esencia alemana, sino que se le dice a los alemanes para que, partiendo de su pertenencia destinal a los pueblos, entren con ellos a formar parte de la historia universal [...]. La patria de este morar histórico es la proximidad al ser.
>
> En esta proximidad es donde se consuma, si lo hace, la decisión sobre si acaso el dios y los dioses se niegan a sí mismos y permanece la noche, si acaso alborea el día de lo sacro, si puede comenzar de nuevo en ese amanecer de lo sacro una manifestación de dios y de los dioses y cómo será. Pero lo sacro, que es el único espacio esencial de la divinidad, que es también lo único que permite que se abra la dimensión de los dioses y el dios, sólo llega a manifestarse si previamente, y tras largos preparativos, el ser mismo se ha abierto en su claro y llega a ser experimentado en su verdad. Sólo así comienza, a partir del ser, la superación de ese desterramiento por el que no sólo los hombres, sino la esencia del hombre, vagan sin rumbo*.

Estas líneas, extraídas de la *Carta sobre el humanismo*, remiten a Hölderlin, del que aprovecha el uso que hace de *das Deutsche*, «lo alemán», como recoge la traducción, o la alemanidad. Un poco más arriba Heidegger adelantaba, no dejando duda alguna sobre su interpretación:

> La proximidad «del» ser, en que consiste el «ahí» del ser-ahí o *Dasein*, ha sido pensada a partir de *Ser y tiempo* en el discurso sobre la elegía de Hölderlin «Heimkunft» (1934), ha sido escuchada en su decir más intenso en el propio poema cantado por el poeta y ha sido nombrada como «patria» desde la experiencia del olvido del ser. Esta palabra está pensada aquí en un sentido esencial que no es ni patriótico ni nacionalista, en el sentido de la historia del ser. Pero, al mismo tiempo, la esencia de la patria ha sido nombrada con la intención de pensar la apatricidad o desterramiento del

* M. Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, en Íd., *Hitos*, trad. de A. Leyte y H. Cortés, Alianza, Madrid, 2001, p. 278. (*N. del T.*)

hombre moderno desde la esencia de la historia del ser. El último que experimentó tal desterramiento fue Nietzsche. Y la única salida que le encontró desde dentro de la metafísica fue la inversión de la metafísica. Pero esto significa la consumación de la falta de salidas. Con todo, cuando compone su poema «Heimkunft»*, Hölderlin se preocupa de que sus «paisanos»** encuentren su esencia. Y no busca para nada esta esencia en el egoísmo de su pueblo, sino que la ve desde la pertenencia al destino de Occidente [pp. 277-278].

Ya sabemos adónde, a pesar de todo, nos acababa de conducir todo esto... Las negaciones de nada valen.

La otra manera —el *tratamiento* del Romanticismo, al margen de Nietzsche— es la de Benjamin, fascinado sin embargo durante largo tiempo por el «círculo» de George y comentador de Hölderlin desde la aparición de la gran edición de Hellingrath, y autor, en 1920, de una disertación acerca del concepto de crítica durante el primer Romanticismo. Suavizando un tanto los contornos, podríamos afirmar que la paradoja es la siguiente.

Aquello que interesaba a Benjamin del Romanticismo —algo que en numerosas ocasiones confirmó— era su corazón o núcleo esotérico: lo que llamaba su «mesianismo»: el ámbito, central en su opinión, en el que venían a coincidir historia y religión, es decir, en donde se manifestaba el deseo secreto de fundar una religión nueva. A partir del arte comprendido en su esencia, es decir, a partir de la *Dichtung*. Estamos en terreno conocido. Sin embargo, es el propio Benjamin el que, abordando en las páginas finales de su disertación el examen de lo que Schlegel y Novalis llamaran la «Idea del arte» (y, en consecuencia, la explicitación de los conceptos mayores de la doctrina: poesía de la poesía, poesía trascendental, etc.), termina por demostrar que, finalmente, «la idea de la poesía es la prosa».

Entendámonos, Benjamin está pensando en el destino que reservaban los románticos a la novela, al *Wilhelm Meister* en particular. Pero también sabe que está interpretando, teniendo en cuenta que para él la interpretación era un deber —un imperativo— tal y como había escrito a Scholem durante la fase preparatoria: «*Hay que* interpretar (razonablemente) a los románticos». Sin embargo, esta interpretación que viene en línea directa de Hölderlin, no proviene del Hölderlin al que nos ha acostumbrado la interpretación —es otra, aunque no la misma— de Heidegger.

* Lacoue-Labarthe traduce al francés de la siguiente manera: «En fait, Hölderlin, lorsqu'il chante le 'retour à la patrie' [...]». (*N. del T.*)

** En este caso, utiliza el término, *compatriotes*: los traductores de la edición española citada, Helena Cortés y Arturo Leyte, según advierten en nota (p. 278), prefieren evitar el vocablo *compatriotas* por sus connotaciones políticas. (*N. del T.*)

Esto es lo que dice Benjamin:

> La concepción de la idea de poesía como prosa determina toda la filosofía romántica del arte. Por esa determinidad ha sido históricamente tan rica en consecuencias. No sólo se ensanchó con el espíritu de la crítica moderna, sin haber llegado a ser conocida en sus premisas y en su esencia propiamente dicha, sino de forma más o menos expresa también penetró en los axiomas filosóficos de escuelas artísticas posteriores [...] Pero esta concepción filosófica fundamental establece ante todo una peculiar relación en el seno mismo de un círculo romántico más amplio, lo común del cual [...] resulta inencontrable mientras se busque sólo en el poema y no en la misma medida en la filosofía. Bajo este punto de vista, en este círculo más amplio, por no hablar de su centro, se sitúa un espíritu que no se puede comprender a través de su mera valoración como poeta en el sentido moderno de la palabra (y ello por más elevado que haya de ser tenido éste), cuya relación con la escuela románica en la historia de las ideas persiste en la oscuridad cuando resulta inadvertida su particular unidad filosófica con ella. Este espíritu es Hölderlin, y la tesis que establece su relación filosófica con los románticos es la de su aserto sobre la sobriedad del arte. Este aserto es el pensamiento fundamental, absolutamente nuevo en lo esencial y todavía influyente de modo incalculable, de la filosofía romántica del arte, y por él se define la época que quizás haya sido la más grande en la filosofía del arte de Occidente*.

Con el fin de sostener esta tesis, donde, en suma, está en juego la esencia de la literatura moderna, Benjamin cita por extenso la famosa obertura de las *Notas* dedicadas a Sófocles, donde Hölderlin se refiere al «cálculo» de la obra; y extrae semejante intuición de las numerosas declaraciones de Novalis y Schlegel: «La poesía como arte auténtico es numerable»; «El arte es mecánico»; «El recinto del arte propiamente dicho se encuentra en la inteligencia», «El verdadero autor (debe ser) un fabricante», etc. Nos encontramos por tanto bordeando el matema, como diría Badiou, el cual, por otra parte, acaba de apoyarse sobre opiniones similares de Rimbaud, Lautréamont o Mallarmé: los «matemáticos severos». En todo caso, siguiendo a Benjamin, el matema no es lo «matemático»; es el poema mismo, es decir, la prosa. ¿Por qué la filosofía, o lo que quede de ella, debería «desuturarse» si, por otra parte —aunque en el mismo movimiento— puede comprometer —como testimonia el primer Benjamin— una política diferente? ¿Y si la prosa —la poesía *como* prosa—, quizás aún hoy en día, resulta ser «una idea nueva en Europa»?

* Cf. «El concepto de crítica del arte en el romanticismo alemán», en W. Benjamin, *Obras*, libro I, vol.1, ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. de A. Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2006, p. 101.

*IL FAUT**

* La expresión francesa *Il faut* denota básicamente obligación o necesidad. En castellano, para su traducción, se puede emplear cualquiera de las formas de perífrasis obligativa existentes. Por el carácter impersonal de la fórmula francesa, la más aproximada podría resultar: hay (haber) + que (+ infinitivo). Dicho esto, se ha optado por mantener la expresión francesa original, por dos razones fundamentales:

— Ninguna de las perífrasis obligativas castellanas, ni siquiera *hay que*, refleja el contenido conceptual de la original francesa en toda su extensión y con todos sus matices.

— Considerando el tenor del propio texto de Lacoue-Labarthe, con numerosas precisiones etimológicas, la traducción de la expresión francesa provocaría que se perdiera gran parte del sentido de aquéllas, o bien obligaría a interrumpir permanentemente la lectura con toda una batería de notas aclaratorias. (*N. del T.*)

Conferencia pronunciada en 1991 con ocasión de las *Turm-Vorträge* organizadas por la Hölderlin-Gesellschaft en Tubinga. Después de su primera redacción, publicada en los Estados Unidos en *MLN*, 107, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992, este texto ha sido revisado, en particular a petición de Valérie Lawitschka, editora de las *Turm-Vorträge*. Desde su primera redacción, esta conferencia está dedicada a Roger Laporte.

«Escribir, la exigencia de escribir.» La fórmula es de Maurice Blanchot. Tomándola como punto de partida se percibe rápidamente que la que resulta afectada es la esencialidad misma de aquello que ya no podemos permitirnos la audacia de seguir llamando *la* «literatura»; sin aspavientos, casi con modestia, pero en todo caso de forma nítida. A partir del sesgo de este imperativo sin contenido —lo que fuera la «literatura», que justifica tantas inmensas pretensiones y poses inspiradas—, el ser, como dijera el Rimbaud de *Una temporada en el Infierno*, es devuelto a la tierra y a la realidad grosera, a la existencia despojada de su acto y a una cierta constricción irracional. En un registro en el fondo muy próximo a pesar de las apariencias, Beckett, al responder a la pregunta que le hicieran acerca de por qué escribía, ofreció la siguiente y lapidaria respuesta: «Porque no valgo para otra cosa».

Para expresar la exigencia, en nuestra lengua, es decir, en ese francés que Hölderlin hablaba un poco y con el que, en todo caso, salpicó sus postreros apuntes y las últimas versiones de sus grandes poemas, tenemos una peligrosa expresión: *Il faut*. Peligrosa pero, sin duda alguna, irremplazable.

No lleva mucho esfuerzo comprobar que *falloir** deriva del latín vulgar *faillire*, formado a partir del clásico *fallere*: equivocarse, escapar, faltar. *Falloir* es un doble etimológico de *faillir***. Resulta una impo-

* El verbo *falloir* puede traducirse por «haber que», «ser necesario», «ser preciso», «ser menester»... Derivado del mismo término latino tenemos en castellano el verbo «fallir» —faltar o acabarse una cosa—, muy poco empleado, y otros términos más conocidos como «fallido» (participio pasivo de «fallir») o «fallecer». (*N. del T.*)

** El verbo *faillir* con idéntico origen que *falloir* puede traducirse por «estar a punto de», «fallar»... (*N. del T.*)

sición de la propia lengua el hecho de que, bajo el enunciado mismo del imperativo o la obligación —bajo esa orden tan pura y apremiante como, según decimos, impersonal—, bajo ese «il» *faut*, no podamos dejar de escuchar otra cosa que no sea el defecto (*le défaut*), el desfallecimiento (*la défaillance*) y el fracaso (*la faillite*). Aunque también, interminablemente, la inminencia de la fortuna, la promesa del éxito o la constatación de la derrota (falta justamente un «casi», que vale por un reconocimiento de mérito). Así que, como resulta evidente, la falta.

Como sólo soy capaz de referirme al francés, propongo colocar a Hölderlin —a su obra, si existe una a la que éste le dé nombre— bajo el signo del *il faut*.

De hecho, no podemos olvidar que en uno de los textos en los que ha expuesto su más alto y complejo pensamiento, en las *Notas* sobre las traducciones de Sófocles, Hölderlin indica —describiendo el momento trágico, es decir, el momento en el que el «ilimitado hacerse Uno» del dios y del hombre «se purifica mediante ilimitada escisión»— que el hombre tiene que (*il lui faut*) seguir la deriva categórica del dios, que es el propio imperativo («der Mensch, weil er in diesem Moment der kategorischen Umkehr folgen muss»); por lo que se ve obligado a darse la vuelta (se trata de la misma palabra, *umkehren*), «cierto que de manera sagrada, como un traidor»*. Es como si el *il faut* del imperativo supusiera, e impusiera al mismo tiempo, el desfallecimiento y el defecto (Hölderlin habla de infidelidad), que constituyen por sí mismos las consecuencias de la falta, de la transgresión o de la desmesura trágica. En su muy singular teología, Hölderlin habría así puesto al descubierto la lógica infinitamente paradójica, y sin posible resolución dialéctica, de la exigencia, que en nuestra lengua se disimula —aunque actúe de manera en efecto temible— bajo el encuentro entre *falloir y faillir*, que aporta su extraña resonancia al *il faut*.

Lo que esta tarde voy a intentar articular ante ustedes se encuentra aún en estado de proyecto. En todo aquel trabajo en el que me comprometo, persigo una doble intención. Por una parte, querría responder a la sentencia que Alain Badiou ha pronunciado, a la manera platónico-hegeliana, acerca del «fin de la edad de los poetas». Por «edad de los poetas», Alain Badiou comprende una época, desde Hölderlin a Celan, en la que la poesía —algunas obras al menos, pocas en suma, siete, una especie de «pléyade»— se propuso suplir el desfallecimiento (*la défai-*

* Los fragmentos de Hölderlin corresponden a las notas con las que éste acompañó su traducción al alemán del *Edipo rey*. Existe traducción castellana en F. Hölderlin, *Ensayos*, trad., presentación y notas de F. Martínez Marzoa, Hiperión, Madrid, 1976, pp. 145-156. (*N. del T.*)

llance) de una filosofía que, olvidando el carácter completo de sus «causas genéricas», se «suturó» exclusivamente a una de sus condiciones; a la ciencia (y tenemos el positivismo) o a la política (y tenemos las que, para abreviar, llamaremos filosofías del totalitarismo). Estamos, por tanto, ante la edad de la «poesía pensante», para retomar un sintagma heideggeriano; ante una edad en la que la filosofía —al menos aquella cuyo rigor la obliga a rechazar este tipo de suturas— se ha vuelto hacia la poesía para encontrar allí la posibilidad y la promesa del pensamiento; Heidegger ofrece un testimonio ejemplar. Es por esto, por lo que Badiou encuentra en la visita de Celan a Todtnauberg, y en la decepción que supuso el tan celebrado diálogo, la figura emblemática de un final.

Por otra parte, teniendo en cuenta que estoy cada vez más persuadido de que el comentario heideggeriano sobre Hölderlin —que en el fondo permite que, retrospectivamente, podamos hablar de una «edad de los poetas»— está más preocupado por el mitema que por el poema (que se trata, incluso, más vale decirlo claramente, de una tentativa de *remitologización*), querría retroceder sobre mis pasos para procurar calibrar las implicaciones que, como sabemos, son indisociablemente filosóficas y políticas, pero que atañen también a la poetología o a aquello que intentamos significar, precariamente, con el término de escritura, y a lo que se muestra y se oculta a la vez en la «exigencia de escribir» que señalara Blanchot.

Esto supone, evidentemente, que será necesario iluminar a Hölderlin con otra luz, sin impedir que su texto —*todo* ese texto— resuene de distinta manera.

Ya está dicho; se trata de un trabajo en curso. Esta tarde voy a intentar señalar, no tanto el punto en el que se encuentra —como todo trabajo en curso, no se encuentra en parte alguna— como la dirección que toma, aquello que lo estimula, la sospecha de la que parte.

Recordemos la forma en la que Adorno en su ensayo «Parataxis»* expone la estupidez, por lo demás groseramente intencionada, que cometiera Heidegger en 1943 en su comentario acerca de *Andenken*. Los fragmentos merecen citarse:

> De la misma clase son las consideraciones que Heidegger, con visible incomodidad, añade a los versos sobre las mujeres morenas de Burdeos en «Recuerdo»: «Las mujeres. Ese nombre tiene aquí todavía el alegre sonido que significa la señora y protectora. Pero ahora se nombra en

* Cf. Th. W. Adorno, *Notas sobre literatura* (Obra Completa, 11), trad. de A. Brotons Muñoz, Akal, Tres Cantos, 2003, pp. 429-472. (*N. del T.*)

la única referencia al nacimiento esencial del poeta. En un poema que nació poco antes de la época de los himnos y en la transición a ésta, Hölderlin dijo todo lo que hay que saber ('Canto del alemán', segunda estrofa, IV, 130):

¡Dad gracias a las mujeres alemanas! Ellas nos han
conservado el espíritu propicio de las imágenes de los dioses.

La verdad poética de estos versos, todavía velada al poeta mismo, la saca luego a luz el himno 'Germania'. Las mujeres alemanas salvan la aparición de los dioses, para que siga siendo el acontecer de que resulta la historia, cuyo momento se escapa a ser atrapado por la cuenta del tiempo, que, en todo caso, es capaz de determinar las 'situaciones históricas'. Las mujeres alemanas salvan la llegada de los dioses en la benignidad de una luz amiga. Quitan a ese resultado su carácter temible, cuyo espanto induce a la desmesura, ya sea en la sensibilización de la esencia de los dioses y sus lugares, ya en la conceptualización de su esencia. La salvaguardia de esa venida es la constante contribución a preparar la fiesta. En el saludo de 'Recuerdo', sin embargo, no se nombra a las mujeres alemanas, sino a 'las morenas mujeres por allí mismo'». La de ninguna manera corroborada afirmación de que la palabra «mujeres» tenga aquí todavía el sonido antiguo —podría añadirse: schilleriano— «que significa la señora y protectora», mientras que los versos de Hölderlin más bien están fascinados por la imagen erótica de la meridional, permite inadvertidamente a Heidegger la transición a las mujeres alemanas y el elogio de éstas, de las cuales, en el poema interpretado, sencillamente nada se dice. Son arrastradas por los cabellos [pp. 439-440].

La observación de Adorno —o casi habría que decir mejor su «arranque»— resulta ajustada al referirse crudamente a la fascinación erótica, contradiciendo así el enfático y piadoso comentario de Heidegger —por no mencionar su muy cargante sobredeterminación política— que tan mal se aviene con la limpia *dicción* de este poema, pleno de «sobriedad». A partir de los trabajos de Dieter Henrich, de Pierre Bertaux y, fundamentalmente según mi opinión, de Jean-Pierre Lefebvre sabemos hasta qué punto se tornó rigurosamente *literal* la poesía de Hölderlin tras su regreso de Burdeos. Lo que caracteriza entonces a esta poesía, cada vez más fragmentaria y desarticulada —y cada vez más enigmática—, es su precisión extrema, su limpidez desarmada, por donde aflora lo que Benjamin llamaba «la roca desnuda del lenguaje»; trátese de cosas o de seres, de topónimos o de nombres en general, incluso —como Adorno intenta mostrar— de conceptos. Como afirma Jean-Pierre Lefebvre, utilizando una expresión francesa habitual: «Tras su

regreso de Francia, y a pesar de lo que pudiera parecer, Hölderlin *a un gato lo llama gato*. Por ejemplo, cuando evoca su estancia allí, lo hace con una precisión casi fotográfica; para decir las cosas de otra manera, se ha vuelto extraordinariamente prosaico[1]. (Volveré más adelante sobre esta última categoría.) «Andenken» habla efectivamente, es decir, en concreto, de Burdeos, incluso aunque me resulte un tanto dudoso que tome, como hace sencillamente Adorno, lo «efectivo» y lo «concreto» en su sentido especulativo. Y si, de hecho, no está de más —y sobre todo no lo *estaba*— recordar que un poema, en tanto que poema, en su elemento «poemático» o en su *dictamen* (si pudiera traducirse así lo que Benjamin, y más tarde Heidegger, denominaron *das Gedichtete*), no se limita a evocar «experiencias reales» o a narrar y dar cuenta de viajes o estancias temporales (demostración a la que se reduce Heidegger, en el principio de su comentario), hay que (*il faut*) —*habría que*— tener una especial mala fe, así como muy precisas intenciones, para negar *a priori* lo que yo llamaría el sentido —desesperado, por otra parte— de la *realidad* en el último Hölderlin. O, si lo prefieren, su «exigencia de verdad».

Releo la estrofa en cuestión, en la traducción de Jean-Pierre Lefebvre, que es la única, según mi parecer, de entre la media docena existente, que evita «sobrepoetizar» el original, restituyéndolo así en su simplicidad desarmante, y desarmada (prefiero seguir utilizando este término que, de la misma manera que la palabra «desnudo», caracteriza a los últimos poemas):

Il m'en souvient très encore et comme
Largement le bois d'ormes incline
Ses cimes au-dessus du moulin.
Mais il y a dans la cour un figuier.
Là même, aux jours de fête
Les femmes brunes vont
Fouler un sol soyeux,
À la saison de mars:
Quand sont pareils la nuit et le jour,
Et que dessus les lents embarcadères,

1. J. P. Lefebvre, «Auch die Stege sind Holzwege», en B. Böschenstein y J. Le Rider (dirs.), *Hölderlin vu de France*, Günther Narr, Tübingen, 1987. Cf. igualmente «Neue Fragestellungen zu Hölderlins Reisen und seinem Aufenthalt in Frankreich», en V. Lawitschka (ed.), *Turm-Vorträge 1987-1988*, Hölderlin-Gesellschaft, Tübingen, 1988; y J. P. Lefebvre, *Hölderlin, journal de Bordeaux*, Bordeaux, William Blake and Cie, 1990.

Lourdes de rêves d'or
*Des brises endormeuses passent**.

No se trata tan sólo de que nos encontremos ante una sorprendente precisión topográfica, como, por otra parte, sucede en la primera estrofa (que recoge una «vista» de Lormont) o en la última (que evoca el cabo de Ambès), sino que —quizás Adorno no podía saberlo, pero hoy lo conocemos bien— el molino, justamente situado en Lormont (en la otra orilla del Garona, enfrente por tanto de Burdeos) albergaba una especie de cabaret donde se iba a bailar los domingos y que, si no era un lugar de placer durante los años del Directorio y del Consulado, era como poco un lugar de fiesta. Adorno acierta de pleno, sencillamente porque sabe hasta qué punto evita Heidegger una realidad que, por su parte, Hölderlin se empeñaba en recuperar. Lo extraño es que, en el mismo instante en el que corrige de semejante manera a Heidegger, Adorno se muestre repentinamente tan tímido ante la trascendencia política de las líneas que acaba de citar. Ahora bien, no hay necesidad alguna de recordar complacientemente, a la manera de Farias, los «Pensamientos de una madre» de Elfriede Heidegger: en aquellos tiempos, la mujer alemana era un *topos* oficial y, sea cual sea la dimensión teológico-política que le confiera Heidegger —inconmensurable, de hecho—, la simple recuperación del tema, sobre todo tan ridículamente mal traído, vale *también* por la reconducción o la aprobación del *topos*. Adorno añade en efecto:

> Evidentemente, el comentarista filosófico, cuando en 1943 se ocupaba de «Recuerdo», ya debía temer la aparición de mujeres francesas como subversiva; pero tampoco luego cambió nada de este raro excurso. Prudente y tímidamente vuelve al contenido pragmático del poema concediendo que no sean las alemanas sino las «morenas mujeres por allí mismo» las que se mencionan [p. 440].

Es indudable que Adorno, a lo largo de su análisis, se muestra mucho más virulento con respecto a Heidegger, sin dejar pasar la ocasión de denunciar su profunda pertenencia a la que, a la manera clásica, se refiere como «ideología alemana». Puede considerarse, por otra parte, que «Parataxis», en lo que respecta a este asunto, propone, en versión

* «Aún recuerdo esto / y vuelvo a ver las anchas cimas / que el soto de olmos inclina / sobre el molino, y en el patio / crece una higuera. / En los días de fiesta / las mujeres trigueñas vienen / a hollar el suelo en marzo, / cuando la noche es igual al día / y pasan por los senderos, / cargados de dorados sueños, / las brisas arrulladoras» («Recuerdo», en F. Hölderlin, *Poesía Completa*, t. I, trad. de F. Gorbea, Ediciones 29, Barcelona, 1979, p. 213). (*N. del T.*)

reducida, lo esencial de la demostración que desarrolla más en extenso y durante la misma época en *La jerga de la autenticidad**. Podría afirmarse en todo caso que, a pesar de la enormidad del propósito de Heidegger, Adorno no golpea con toda la fuerza que podría.

¿Qué es lo que pasa, exactamente?

Pues pasa —hipótesis que se me permitirá formular en estos términos, y no es inocentemente— que algo sucede con aquello que figura en la exigencia que descubre el último Hölderlin, y a la que intentará responder desesperadamente. El *agon* entre Adorno y Heidegger se celebra en el mismo lugar en el que se enuncia la orden que para Hölderlin, la víspera de su partida para Burdeos, tiene repentinamente fuerza de ley: *Aber das Eigene muss so gut gelernt seyn, wie das Fremde* (carta a Böhlendorff del 4 de diciembre de 1801). Lo que yo traduciría de la siguiente manera: «Ahora bien, lo propio tiene (*il faut*), tanto como lo extraño, que ser aprendido»**, dejándolo resonar como en eco, ya que la analogía estilística, y más que estilística, es permanente a lo largo del ensayo de Adorno con la nota al margen de la partitura del decimosexto (y último) cuarteto de Beethoven: *Muss es sein? — Es muss sein****. Lo que se pone en juego con las «mujeres morenas» es todo el problema de la relación entre lo propio y lo extraño, lo próximo y lo distante; diría, retomando un léxico que Lacan habría tomado de Heidegger, entre lo real y la nada, entre lo concreto y la cosa. De acuerdo con esa lógica del crecimiento en relación inversamente proporcional, puesta en práctica por ejemplo en el concepto heideggeriano de la *Entfernung* (del a-lejamiento), y que, en relación con la interpretación hölderliniana de lo trágico, me he atrevido a denominar como lo «hiperbológico» (*hyperbologique*), y según la cual, y reduciéndola a sus más simples términos: cuanto más próximo, más distante, y viceversa. Va en ello una suspensión de la dialéctica misma, algo que Adorno, a su manera, es decir, según su fidelidad a sí mismo, conocía muy bien. También es verdad que, pasado el episodio de las «mujeres morenas», prosigue de una manera en la que comprobamos cómo, al considerar el uso, a partir de entonces manifiesto, del término «patria», no sólo evita rechazar la temática de lo próximo y lo propio, sino que subraya su carácter insondable o, como él mismo dice con el léxico del «mesianismo», utópico:

* Th. W. Adorno, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad* (Obra Completa, 6), ed. de R. Tiedemann, trad. de A. Brotons Muñoz, Akal, Tres Cantos, 2005. (*N. del T.*)

** El texto de esta carta figura también en la edición citada de los *Ensayos*, pp. 137-142. (*N. del T.*)

*** El último movimiento del *opus* 135 de Beethoven se abre con el doble motivo musical *Muss es sein? Es muss sein!* (¿Tiene que ser? ¡Tiene que ser!). (*N. del T.*)

> Beissner, basándose en afirmaciones de Hölderlin y también en títulos de poemas, ha llamado a los himnos tardíos «Los cantos patrióticos». Las reservas con respecto a su procedimiento no son dudas sobre su justificación filológica. Sin embargo, la misma palabra patria, en los ciento cincuenta años transcurridos desde la redacción de estos poemas, ha cambiado para mal, ha perdido la inocencia que aún comportaba en los versos de Keller: «Conozco en mi patria / todavía algunas montañas, oh amor mío». El amor a lo próximo, la nostalgia del calor de la infancia han degenerado en algo excluyente, en odio hacia lo diferente, y eso ya no se puede borrar de la palabra. Está penetrada de un nacionalismo del que en Hölderlin no hay ninguna huella. El culto a Hölderlin de la derecha alemana ha desfigurado de tal modo el concepto hölderliniano de lo patrio que es como si éste se refiriera a sus ídolos y no al feliz equilibrio entre lo total y lo particular. El mismo Hölderlin ya constató lo que más tarde se manifestaría en la palabra: «Pero fruto prohibido, como el laurel, es / el que más la patria». La continuación, «Pero por probarlo / todos acaban», no tanto ha de prescribir un programa al poeta como apuntar a la utopía en la que el amor a lo próximo se liberaría de toda hostilidad [p. 440].

No se trata, en absoluto, de minimizar el desacuerdo que enfrenta a Adorno con Heidegger. La hostilidad de Adorno resulta patente y, por lo demás, nunca ha sido desmentida. La severidad de los reproches, todos ellos ajustados, no admite discusión. Por otra parte, distan de ser únicamente políticos (para empezar, acabamos de tener un ejemplo indirecto, con respecto a la utilización política de Hölderlin) o filosóficos (la pregunta por el ser es, para Adorno, una cuestión esencialmente inconsistente), sino que son, igualmente, y, añadiría, más trascendentalmente, estéticos (la hiperestetización de Hölderlin revela la falta de todo sentido estético) y, sobre todo, hermenéuticos y poetológicos: Heidegger, que maneja bien el concepto de poemático o de *dictamen*, lo ignora todo con respecto a la compleja relación (dialéctica, en el sentido de Adorno) existente entre forma, contenido y tenor de verdad (*Wahrheitsgehalt*: el concepto de Benjamin) y no comprende qué es lo «específicamente poético»: en consecuencia, sólo se refiere al elemento gnómico, a las sentencias. Eso sí, de la manera más arbitraria que pueda hacerse (se trata de un pensamiento que sólo se autoriza a sí mismo para decretar su parentesco, su fraternidad, con el «decir poético» de Hölderlin).

No podemos, por tanto, hacer como si esta crítica implacable no existiera.

No obstante, tampoco podemos dejar de señalar hasta qué punto Adorno permanece atento a aquello que sirve de base al comentario heideggeriano. De esto nos ofrece una prueba esta sola frase: «Los poemas y la filosofía tienen idéntica pretensión: el *Wahrheitsgehalt*». Es verdad que el *Wahrheitsgehalt* no es lo mismo que la *aletheia*, y que Adorno

no siente más que desprecio por el enfático *Denken und Dichten*. Esto también quiere decir que acepta batirse sobre el mismo terreno y que en ningún momento reconsidera la relación absolutamente privilegiada de la (gran) poesía con la filosofía; como, por lo demás, se empeña en justificar por extenso, en contra de los filólogos, al principio de su ensayo. Se establece así, de la forma más paradójica, una extraña complicidad; lo que yo llamaría una complicidad infinitamente reticente. Lo pone de manifiesto, entre otros, el siguiente fragmento:

> Sin duda, no pocos de los versos de Hölderlin se ajustan a los comentarios de Heidegger, productos al fin y al cabo de la misma tradición filosófica filohelenística. Como a toda genuina desmitologización, al contenido de Hölderlin le es inherente un estrato mítico. El reproche de arbitrio contra Heidegger no basta. Puesto que la interpretación de la poesía se ocupa de lo no dicho, no se le puede objetar que no esté dicho. Pero es demostrable que lo que Hölderlin calla no es lo que Heidegger extrapola. Cuando éste lee las palabras: «Penosamente abandona / el lugar lo que habita cerca del origen», puede alegrarse tanto por el *pathos* del origen como por el elogio de la inmovilidad. Sin embargo, el tremendo verso: «¡Pero yo quiero ir al Cáucaso!», que en Hölderlin, con el espíritu de la dialéctica —y de la *Heroica* beethoveniana—, se intercala *fortissimo*, ya no es compatible con tal disposición [pp. 437-438].

Estamos pues ante un conflicto de interpretaciones. Aunque cuando hablo de complicidad infinitamente reticente —que, en su momento, podrá llegar hasta la exasperación— pretendo subrayar tanto la complicidad como la reticencia, la una dándose siempre con la otra.

Acabamos de ver cómo la complicidad se trama sobre la relación de Hölderlin con la filosofía, es decir, con el idealismo especulativo que él mismo contribuyó a construir, incluso aunque en cierta medida detuviera su propio avance. Adorno, por una forma de obstinada fidelidad, aunque *debilitada*, a Hegel (en ella se cifra toda la apuesta de la «dialéctica negativa»), busca por todos los medios —ahí donde Heidegger, al menos en lo que *escribe*, se mantiene relativamente prudente— establecer el parentesco de Hölderlin con la dialéctica hegeliana, incluso aunque esta dialéctica sea una dialéctica sin conciliación. Así lo pone de manifiesto, por ejemplo, dentro del comentario de «Andenken» la célebre nota por la cual Heidegger evita la interpretación filosófica de una de las últimas modificaciones de la estrofa final de «Brot und Wein»: «Pues el espíritu está en casa / no en el principio, no en la fuente. Lo consume el país. / Ama la colonia y, valientemente, el olvido del espíritu». Escribe:

> Heidegger se aviene jesuíticamente con la posición de Hölderlin con respecto a las cosas reales al dejar aparentemente sin respuesta la pregunta

> por la relevancia de la tradición filosófica-histórica de la que procedía Hölderlin, pero sugiriendo no obstante que la conexión con ella es irrelevante para lo poetizado: «En qué medida la ley, poetizada en estos versos, de la historicidad se puede deducir del principio de la incondicionada subjetividad de la metafísica absoluta alemana de Schelling y Hegel, según cuya doctrina el estar-en-sí-mismo del espíritu es lo que comienza a requerir por adelantado el retorno a sí mismo y éste a su vez el estar fuera-de-sí, en qué medida tal referencia a la metafísica, aun cuando descubra relaciones 'históricamente correctas', aclara la ley poética o más bien la oscurece, es cosa que sólo se propone a la consideración». Así como no cabe diluirlo en los llamados contextos de la historia del espíritu, ni tampoco deducir ingenuamente de filosofemas el contenido de su poesía, tampoco puede Hölderlin alejarse de los contextos colectivos en los que se formó su obra y con los que ésta se comunica hasta en las células lingüísticas [p. 442].

A partir de aquí, refiriéndose ocultamente a lo que quizás un día habría llegado Hölderlin a denominar como el «comunismo de los espíritus», Adorno se empeña en demostrar —no tanto dentro del repertorio de los «aparatos conceptuales» como del de las «experiencias sustentantes que quieren expresarse en el medio del pensamiento»— la profunda solidaridad, «hasta en la forma», de Hölderlin con sus «amigos»*. La experiencia fundamental de Hölderlin, como la de Hegel, es la experiencia de lo «históricamente finito» como instante necesario para la «aparición del Absoluto». Y esto es lo que su ontologización de la historia no le permite a Heidegger percibir. Es verdad que Adorno no entiende, o finge no entender, en qué consiste el problema del ser. Decir que éste se reduce a «una antítesis sólida», citando incluso cierta proposición de Heidegger («El ser no es nunca un ente»), sorprende en la medida en que la palabra *antítesis* dista mucho de acertar. Por otra parte, Adorno no se equivoca cuando pone de relieve que Hölderlin y Hegel «estaban de acuerdo hasta en teoremas explícitos, por ejemplo en la crítica del yo absoluto de Fichte [...], la cual debió de haber sido canónica para la transición del Hölderlin tardío a las cosas reales». A pesar de todo, aquí es donde, más allá de la hostilidad aparente, se traman la complicidad y la infinita reticencia.

Inmediatamente después de haber destacado la primitiva solidaridad entre Hölderlin y Hegel, añade Adorno:

> Heidegger, para cuya filosofía es evidentemente temática, aunque bajo un título diferente, la relación de lo temporal y lo esencial, detecta incuestionablemente la profundidad de la comunicación de Hölderlin con Hegel. Por eso se aplica tanto en su devaluación. Mediante la utili-

* Lacoue-Labarthe traduce *camarades*. (*N. del T.*)

zación precipitada de la palabra ser oscurece lo que él mismo ha visto. En Hölderlin se insinúa que lo histórico es protohistórico y, ciertamente, tanto más perentoriamente cuanto más histórico sea. Merced a esta experiencia, en lo por él poetizado el ente determinado cobra una importancia que a la red de la interpretación heideggeriana se le escurre *a fortiori*. Lo mismo que para Shelley, pariente electivo de Hölderlin, el infierno es una ciudad, *much like London*; lo mismo que más tarde para Baudelaire la modernidad de París es un arquetipo, Hölderlin percibe por doquier correspondencias entre los entes nominales y las ideas. Lo que según el lenguaje de aquella época se llamaba lo finito debe aportar, más allá del concepto, lo que la metafísica del ser en vano espera: los nombres de los que carece lo absoluto y en los cuales únicamente estaría lo absoluto [p. 444].

Aportar más allá del concepto los nombres de los que carece *(*qui font *defaut) lo Absoluto*. En el mismo arrebato de la demostración de Adorno, en su precipitación, se pone de manifiesto que es ahí en realidad donde radica la diferencia con Hegel: en el problema del *nombre* como más allá del *concepto*. Estamos más cerca del famoso enunciado de la elegía «Retorno» del que Heidegger extrae uno de los *leitmotivs* de su comentario, y con el que además titularía uno de los últimos textos que escribiera: «Es fehlen heilige Namen», «Faltan los nombres sagrados (o santos)». Pero ahí donde Heidegger, en ese preciso punto, se incorpora a la remitologización, algo que, por otra parte, Adorno percibe perfectamente: «Cómplice del mito —afirma—, Heidegger obliga a Hölderlin a dar testimonio en favor de éste, y a partir de su método condiciona el resultado», Adorno toma un camino completamente distinto. En el fondo, uno y otro —pienso que habrá quedado claro— intentan apartar a Hölderlin de la dialéctica especulativa. Aunque, expresándolo esquemáticamente, ahí donde frente a Hegel la estrategia de Heidegger se organiza en torno a una lógica del futuro (absolutamente) anterior —de la «vuelta atrás»*, como dijera René Char, que sería una de sus últimas desgraciadas víctimas—, Adorno procura arrostrar la guerra de lo *moderno*, en la idea de que Hölderlin fue realmente el primero en haberla encabezado.

No habrá pasado desapercibida la mención a Baudelaire que se ha hecho hace un instante. Se comprende así, de inmediato, bajo qué autoridad se sitúa Adorno en su lectura de Hölderlin. Todo, o casi todo, procede en efecto del famoso y brillante ensayo de Benjamin, «Dos poemas

* Literalmente, *retour amont*, expresión que coincide con el título de un libro del poeta René Char: *Retour amont, avec quatre eaux-fortes de Giacometti*, G.L.M., 1965. (*N. del T.*)

de Friedrich Hölderlin»*, escrito durante el invierno de 1914-1915 y publicado por vez primera —además al cuidado del propio Adorno— en 1955. Sin tiempo para demostrarlo, sí quiero permitirme sostener que Adorno apenas hace otra cosa —teniendo en cuenta todos los aspectos de la cuestión— sino aplicar, haciéndolos extensivos al conjunto de la obra, los principios «metodológicos» y la intuición hermenéutica que Benjamin había puesto en práctica —en este ensayo que puede ser denominado, por una vez, «precursor»— en referencia a la reelaboración tardía, «a la vuelta de Francia», de un poema anterior.

Uno de los conceptos estratégicamente más decisivos de la demostración de Adorno es el concepto de «desmitologización» (*Entmythologisierung*), que no hay que confundir con la consigna de la teología protestante de inspiración heideggeriana (o inspirada por Bultmann a Heidegger), pero que, por el contrario, sí tiene mucho que ver con otro concepto que Adorno comienza a elaborar durante la misma época; el concepto de *Entkunstung* que años más tarde se convertirá en el concepto rector de la *Teoría estética*; aquel por medio del cual Adorno tratará de superar, en un solo movimiento, la interpretación hegeliana y heideggeriana del arte. «Desmitologización» se opone de manera absolutamente explícita a la caracterización que hace Heidegger de la *Dichtung* (poesía) como *Sage* (leyenda, mito), en la que resulta difícil no reconocer la traducción alemana del griego *mythos*. Es evidente que el término condensa aquello que Benjamin llamaba en 1915 *Verlagerung des Mythologischen* (que puede traducirse como «deposición de lo mitológico»). Toda la problemática heideggeriana de lo sagrado se encuentra ahí definida por adelantado, y, consecuentemente, junto con la concepción de la esencia de la *Dichtung*, la de la vocación o la de la misión del poeta.

Cuando Benjamin elabora el concepto de *dictamen* —que en francés recuerda, en definitiva, el parentesco de *Dichten* con *dictare*, dejando ambos traslucir el *il faut* de la exigencia: Rousseau habla aún de «*dictamen* de (su) conciencia»— sabemos que lo hace a partir de la noción goetheana de «tenor» (*Gehalt*), que no es tanto el contenido como la «forma interna», que Benjamin identificará con la *Wahrheitsgehalt*, con el «tenor de verdad». El tenor es el *dictamen*, lo que en el poema concierne estrictamente a lo poético, en la medida en que designa, al mismo tiempo, la *tarea* del poeta —que se infiere del propio poema (la primera versión del poema que estudiara Benjamin se titula, por otra

* W. Benjamin, «Dos poemas de Friedrich Hölderlin», en Íd., *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. de R. Blatt, Taurus, Madrid, 1998, pp. 91-110. (*N. del T.*)

parte, «Valor del poeta», *Dichtermut*)— y la implicación de la poesía, es decir, la estructura espiritual intuitiva del mundo de la que da testimonio el poema. La tarea es *die Aufgabe*, el deber, una nueva manifestación del *il faut*, entre ceder y otorgar, dar y devolver: la tarea es sencillamente el *valor de la poesía*, con el doble sentido del genitivo. Podría demostrarse que ésta es, en realidad, la forma trascendental de la poesía.

Benjamin señala expresamente que el *dictamen* es un «concepto límite» y que lo es, de forma natural, por dos veces: con respecto a la unidad funcional del poema (relación forma-contenido) de la que expresa la necesaria conexión; y con respecto a la vida, a la unidad funcional de la vida, que contiene la idea de tarea. El *dictamen* asegura el tránsito de la segunda a la primera, de la vida al poema. Como *el dictamen* no resulta extraño a lo mítico —en el sentido en el que, sobre el fondo de una más antigua mimetología, lo habían reactivado los románticos y Nietzsche (aunque también Hölderlin)—, Thomas Mann pudo hablar de la «vida en el mito», designando así, en suma, la ética de la ejemplaridad; ética que supuso el fundamento, creo, del propio dolor de Hölderlin. Pero lo mítico no es el mito, ni en el sentido de tal o cual mito singular, ni en el de la unidad esencial de los mitos. Ésta es la mitología, que es, precisamente, lo que hay que «deponer». Por el contrario, lo mítico surge de la tensión interna y de la contradicción de los elementos míticos; de aquello acerca de lo cual Hölderlin, en efecto, no dejó de debatirse. Se trata, finalmente, de la ruina del mito o de lo mitológico.

El análisis desarrollado por Benjamin en torno a las dos versiones del poema es de una gran complejidad: es necesario seguirlo paso a paso. A pesar de las numerosas exégesis, entre las cuales cuento la utilización que de dicho análisis hace Adorno, sigue guardando, digámoslo así, un secreto. Sabiéndome incapaz de considerar la sola posibilidad de su desciframiento, quisiera únicamente recordar, en su enigmática indecisión, la conclusión —sin conclusión— de Benjamin:

> Puede afirmarse, no obstante, que la consideración del *dictamen** no nos conduce al mito. Las grandes creaciones sólo nos revelan una asociatividad mítica; figura única, que en el contexto de la obra de arte, libre de mitologías y mitos, conforma nuestro mejor esfuerzo de entendimiento [p. 110].

(La traducción resulta aquí aproximada: Benjamin dice más precisamente que la asociatividad mítica recibe la forma de una figura [*Gestalt*]

* La versión de Roberto Blatt traduce *dictamen* por «lo poetizado». Para mantenernos más próximos al texto de Lacoue-Labarthe, sustituiremos, allí donde aparezca «lo poetizado», por el término *dictamen*. (*N. del T.*)

imposible de concebir con mayor exactitud; y ya sabemos cuán pesado condicionamiento filosófico arrastra ese término.)

> Pero si existiese un dicho capaz de concebir la vida interior surgida del último poema, como mito, sin duda sería éste que debemos a Hölderlin: «Las leyendas (*die Sagen, hoi mythoi*) que de la tierra se distancian (*sich entfernen*) / se vuelven hacia la humanidad (*Sie kehren zu der Menschheit sich*)» [p. 110].

Existiría por tanto una ley del a-lejamiento del mito; un alejamiento, al que no resultaría demasiado audaz tildar de *categórico*. Esta ley permitiría entrever la aparición, en los poemas mayores, de esa figura ni mitológica ni mítica; habrá que señalar, que se trata de un puro oxímoron, puesto que no existe *Gestalt*, incluso por definición, que no sea o bien mítica o bien mitológica. Todo gran poema tendería así hacia una figura absolutamente paradójica, considerando que no se sostendría sino a partir de la falta de aquello que debería soportar. Es lo que me gustaría denominar, siguiendo la lógica del *il faut*, el *desfallecimiento del mito* (*défaillance du mythe*).

No es por azar que unas líneas más arriba, en el comienzo de su «conclusión», Benjamin relacione este desfallecimiento del mito —que es, pues, en la misma medida, el del *il faut* del poema, es decir, el del *dictamen*— con la «sobriedad» —con ese *heilige Nüchternheit* en el que el *heilig* quizás no signifique únicamente lo «sagrado», que a toda costa pretende entender ahí Heidegger; ¿no será porque define lo propio de lo hespérico?—, el destino del hombre y del arte modernos, apartados o restituidos, a la manera de Edipo, «de manera sagrada, como un traidor». Se pone así de manifiesto la interpretación que propone Benjamin de lo que Hölderlin llamaba lo propio o lo nacional. Interpretación que va, según creo, más lejos de donde nunca pudo llegar Heidegger:

> Se ha evitado a lo largo de nuestro examen, y con toda intención, el empleo de la palabra «sobriedad», a pesar de que a menudo estaba muy cerca de caracterizar lo expuesto. Es que sólo ahora cabe nombrar y determinar ese «sagradamente sobrios» de Hölderlin. Ya se ha señalado que estas palabras caracterizan la tendencia de sus obras tardías. Se originan en la seguridad interior con que se expresa la propia vida espiritual, permitiendo, más bien, haciendo indispensable la sobriedad, por ser en sí misma sagrada, más allá de toda sublimación (*jenseits aller Erhebung im Erhabnen*). Pero, ¿es aún griega esta vida? Tan poco como la vida de toda verdadera obra de arte pura es de un pueblo, o de un individuo, y aún menos la que es propia del *dictamen* [p. 110].

Propósitos de este tipo son seguramente los que permiten a Adorno (y a algunos otros después), refiriéndose al contenido de los poemas,

cuestionar las interpretaciones de Heidegger, penosamente nacionalistas, acerca de la «patria» como verdad de la «colonia» (o del «retorno» como verdad del «exilio»); o la interpretación de «Andenken», dedicada por completo a invertir el curso de lo dicho (de Burdeos a Nürtingen y de Nürtingen al Indo, siguiendo la temática de los ríos que remontan hacia sus fuentes), mientras el Garona, que sin embargo refluye con cada marea, cifra la promesa de la travesía, al soplo del *nordet** o de los alisios, hasta las Indias occidentales (las Islas frente al Viento); más lapidariamente, Hölderlin dice: *zu Indiern*, donde los indios. (En torno a este asunto, y como en tantos otros casos, la explicación de Jean-Pierre Lefebvre es perfectamente convincente.)

El propósito de Benjamin tiene una importancia distinta. Trasciende tanto el repertorio de los «objetos concretos», como el de lo sublime considerado como una simple elevación, a la manera de Schiller, hacia la idealidad. Señala, para decirlo de otra manera, hacia una *simplicidad* diferente (se trataría de la propia desnudez de la finitud) cuando refiere la sobriedad a la «seguridad interior» con la que los poemas de Hölderlin «se instalan en el corazón mismo de su vida espiritual», enunciando, al referirse a esta vida, que no es «otra cosa sino el elemento propio» del *dictamen*.

Alcanzamos aquí, refiriéndonos a la ausencia del mito, lo que propongo llamar la *cosa*, que sería también la *causa* del poema. Acerca de esta cosa, no conozco ninguna fórmula emblemática más rigurosamente sobria que la que se encuentra en la primera carta a Böhlendorff, cuando Hölderlin trata de explicar lo que entiende por lo trágico *moderno*:

> Pues lo trágico entre nosotros es que del reino de los vivientes nos vamos empaquetados con toda tranquilidad en un recipiente cualquiera (*Behälter*), no que, consumidos en llamas, expiemos la llama que no hemos sido capaces de domar**.

Ésta es la *cosa*: un simple recipiente, un «continente», para no decir incluso un *container*. Y sin embargo... A ella se entregaría la escritura de Hölderlin, en la forma del moderno destino que supone el «vagabundeo ante lo impensable». Su respuesta al *dictamen* es: *hay que decir la cosa*, el abismo de lo propio y de lo próximo.

Para concluir, querría añadir dos cosas.

No resulta difícil constatar que el punto de desfallecimiento del mito se sitúa en el espacio mismo de lo que yo llamaría, sin duda a falta de algo mejor, la *des-figuración*; o, arriesgándome a traducir, la *Entgestaltung*.

* Viento del noreste. (*N. del T.*)

** Cf. F. Hölderlin, *Ensayos*, cit., p. 138. (*N. del T.*)

Entiendo por *des-figuración* toda forma de destrucción o descomposición de la figura; incluso, para decirlo más sencillamente, toda forma de rarefacción, de desaparición o de abandono; todo aquello que he colocado, para empezar, bajo el signo de la *literalización*. Queda claro que la des-figuración no es la supresión ni, aún menos, la sustitución (la *Aufhebung*) de la figura. Nombrar la cosa no supone trascender la idea, el concepto o la esencia, ni declararlos vanos en nombre de lo «real» o lo «concreto». Supone más bien considerarlas, en vaciado —o en negativo, en el sentido fotográfico del término— como diría Jean-Pierre Lefebvre. Limitándonos al ejemplo de «Andenken», cuando Hölderlin escribe *Steg* (el pontón), puede interpretarse como *Weg* o *Pfad* (el camino) como hace Heidegger sin aligerar, en lo más mínimo, la enorme sobrecarga filosófico-poética de la imagen (que no sería una imagen) del camino. Más valdría entender quizás que *Steg* es una desesperada alusión, en su más precisa renuncia, a *Weg*; pero en donde esta última se dejaría leer aún como la figura que fue —en adelante tocada, en proceso de ruina— y que probablemente aún era en el instante preciso en el que Hölderlin le dirige este último gesto de adiós. La des-figuración —si me permiten limitarme obstinadamente al léxico que he asumido desde un comienzo— es la propia ausencia de la figura, es decir, la más pura afirmación de su *il faut*. La des-figuración, dicho de otra manera, es la *retirada* de la figura. De la misma manera que la retirada de lo divino no significa para Hölderlin la muerte de Dios o de los dioses, la des-figuración no implica la desaparición de la figura: designa el ausentarse, en adelante, por imposibilidad, con lo que aquél deja de huella imborrable.

La des-figuración afecta a todo lo que pertenece al orden del *transport*, como dice Hölderlin, en francés, al desarrollar la concepción llamada formal o estructural de la tragedia e introducir la noción capital de «cesura»*. Afecta, por tanto, a todo lo que es del orden al mismo tiempo de lo meta-fórico y de lo meta-físico: de la «mythopoiesis» y de lo especulativo; o, con otra distinta formulación, a todo lo que es del orden del nombre y del concepto.

Tratándose del mito, está claro que la figura, al menos para Hölderlin, es, en primer lugar, el nombre. La fórmula de Adorno ya citada: «Aportar más allá del concepto los nombres de los que carece lo absoluto», ofrece una indicación precisa en este sentido. En todo caso, es Adorno el primero en señalar cómo nombre y concepto se distinguen mal en el caso de Hölderlin. En «Patmos» destaca este verso: «Pues sin concepto es la ira del mundo, sin nombre». El nombre equivale al concepto al menos tanto como equivale a la *Gestalt* en sentido hegeliano, como concepto

* *Ibid.*, p. 147. (*N. del T.*)

de un momento finito que rubrica un envío del absoluto. Pero la *Gestalt*, en la *Fenomenología del Espíritu*, no tiene en propiedad un nombre; se mantiene en el concepto: certidumbre de sí misma, dominio y servidumbre, conciencia menesterosa, etc. Ni siquiera Antígona da nombre a una figura, la de la *Sittlichkeit*; en la misma medida en que tampoco lo hace Cristo en lo que concierne a la religión revelada. En consecuencia, el nombre apuntaría al más allá (mítico) del concepto. Para designar este más allá, Adorno habla, en términos dialécticos, de «síntesis no conceptual». Sabemos que esta expresión define la «gran música» que, se dice, es «la imagen primitiva de la última poesía de Hölderlin, de la misma manera que la idea hölderliniana del canto es aplicable, en rigor, a la música». Adorno, evidentemente, está pensando en Beethoven, lo que aún resulta más evidente cuando añade, a manera de explicación, lo siguiente: «Una naturaleza que se expande libremente y que, abandonando el cautiverio ejercido sobre ella, puede entonces trascenderse». Ahora bien, semejante «síntesis no conceptual» apunta también al nombre. Recordemos el pasaje del «Fragmento sobre música y lenguaje» que abre la antología *Quasi una fantasia*, en donde Adorno convierte, de hecho, la música en el equivalente de lo que Benjamin llamaba el «lenguaje puro»:

> Por comparación con el denotativo, la música es un tipo de lenguaje totalmente diferente. En esto estriba su aspecto teológico. Lo que dice está, en cuanto fenoménico, determinado y oculto al mismo tiempo. Su idea es la forma del nombre divino. Es una oración desmitologizada, liberada de la magia de la influencia; el intento humano, por más que baldío, de pronunciar el nombre, no de comunicar significados*.

No obstante, puntualiza Adorno, «al contrario de lo que sucede con la música, en poesía, la síntesis no conceptual se vuelve en contra del medio», es decir, en contra del lenguaje que es, al tiempo, la posibilidad y la condición de la síntesis conceptual. De manera que, en la poesía, por el hecho mismo del lenguaje, la síntesis no conceptual se convierte en lo que Adorno llama una «disociación constitutiva». Al apuntar hacia lo que sólo la música puede apuntar, el puro nombre, la poesía se disloca, lo que afecta, más allá de la propia sintaxis (es decir, más allá de lo que Adorno analiza como el estilo *paratáctico* del último Hölderlin), a la propia nominación. Al producirse una disociación de la sintaxis, que acentúa aún más la trasposición de la prosodia griega, se da una «disociación de los nombres»; incluso, en el límite, una «ruptura del nom-

* «Quasi una fantasía», en Th.W. Adorno, *Escritos musicales* I-III (Obra Completa, 16), ed. de R. Tiedemann, trad. de A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth, Akal, Madrid, 2006, p. 256. (*N. del T.*)

bre». Al poner de relieve la mayor diferencia entre Hölderlin y Hegel, Adorno apunta hacia algo que resulta de una inevitable precisión:

> La diferencia entre el nombre y lo absoluto, que él [Hölderlin] no oculta, y que atraviesa su obra como refracción alegórica, es el medio de la crítica a la vida falsa, en la que se privaba al alma de su derecho definitivo*.

Contrariamente a lo que Heidegger quiere creer, en el caso de Hölderlin el nombre ya no nombra. Evoca, o mejor, señala la posibilidad perdida o fracasada de nombrar. El más grande de los poemas que Baudelaire consagrara a París, al París más agresivamente moderno, comienza por estas palabras: «Pienso en vos, Andrómaca»**. Se trata aún de una precisa alusión al episodio mítico de la cautividad de Andrómaca. La des-nominación (*Entnennung*) es más radical en «Andenken»: con excepción de los topónimos (Burdeos, Garona, Dordoña) o de la mención étnico-geográfica de los indios, el poema no contiene más que un solo nombre propio, el de Belarmino, que no designa a nadie —si no es al mudo interlocutor de *Hiperión*— y que nada quiere decir —si no es, según la hipótesis de Jean-Pierre Lefebvre, *bello Arminio*, una especie de *kaloskagathos* alemán—. Calcinación del nombre: la figura es, por supuesto, la *Gestalt*; pero ésta se presenta (*stellt sich dar*) como el secreto nunca desvelado o conquistado del nombre; como nominación vacía. Algunos años más tarde, Hölderlin firmará Scardanelli.

Por esta razón, y volviendo sobre el mismo asunto, hay razones para hablar de *prosaísmo*, si entendemos por éste una escritura que no sólo, como dice Adorno, resulta «tan inconmensurable con la lírica de ideas como con la poesía de vivencias» (al lirismo como género falaz y débilmente subjetivo), sino que se ve constreñida —de nuevo, cuestión de imperativo— a presentarle sus respetos al himno, antes de abandonarlo; a decir, como hace el Rimbaud de la *Temporada*, «Adiós»; lo que puede interpretarse de múltiples formas en francés, pero que resuena en alemán a través de la muy hermosa palabra *Abschied*.

Afirma Adorno refiriéndose a los himnos tardíos: «El lenguaje puro, cuya idea configuran éstas (las formas libres de los himnos tardíos) sería prosa lo mismo que los textos sagrados». No estoy muy seguro de que la expresión «textos sagrados» sea la más apropiada finalmente, incluso aunque el «lenguaje puro» que, según Benjamin, no comunica nada, fuera en efecto el lenguaje que se comunica a sí mismo, como lo hace el

* Cf. Th. W. Adorno, *Notas sobre literatura*, cit., p. 445.

** Primer verso del poema «Le cygne» («El cisne»), integrado en los «Tableaux Parisiens», segunda sección de *Les fleurs du mal*. (*N. del T.*)

que designa, a falta de ser nombrado, a Dios. Pero la palabra «prosa» es absolutamente conveniente. Y añadiría que conviene tanto más, cuanto que se trata precisamente de la palabra con la cual termina tropezando la sacralización heideggeriana del *dictamen*. Retomamos el comentario de «Andenken», en el episodio de las «mujeres morenas». Heidegger interpreta literalmente el verso de Hölderlin: *Die braunen Frauen daselbst*; «las mujeres morenas por allí mismo», o como suele traducirse generalmente: «las mujeres morenas de esos lugares», y comenta:

> Para mantener lo lejano en su remota presencia en la cercanía, el poeta dice ese *allí mismo* (*daselbst*), una expresión que para el oído actual limita duramente con el lenguaje legal y de negocios. Sólo que lo poético del saludo penetra con su temple la estrofa con tanta sencillez, que todo resón de «prosaísmo» queda fundido y eliminado. Pero sobre todo, el poeta, en ese momento, se asusta tan poco ante la expresión casi impoética y alienadora, que presta atención propiamente a ella. Sabe que lo invisible, cuanto más puro haya de darse, más resueltamente requiere borrar la palabra denominadora en la imagen extraña*.

Se condensan de manera tan ejemplar en estas pocas líneas el léxico completo y los recursos sintácticos heideggerianos, que puede afirmarse, sin temor a exagerar, que la negación de lo «prosaico» —y el salvamento de la imagen (del *Bild*)— es el más seguro medio, y probablemente el único, para salvar, con una *Rettung* (salvación) que nada tiene que ver con la de Benjamin, el carácter sagrado (mítico) de la pretendida predicación hölderliniana. La *Dichtung* es —se pretende, decididamente— lo absolutamente contrario de la prosa. Por donde resiste, más de lo que se piensa, la dialéctica.

Pero «prosa» debe más bien entenderse como el otro nombre de «sobriedad».

Para explicar, en las últimas páginas de su tesis sobre el concepto romántico de crítica, que la filosofía del arte que esbozan los románticos culmina con la concepción de «la idea de la poesía como prosa» (es Novalis, por ejemplo, el que afirma que «la poesía es la prosa entre las artes»), Benjamin pone dos condiciones: que se sepa reconocer en la propia filosofía el núcleo duro del Romanticismo y el fundamento de su teoría literaria; y que se sepa igualmente percibir que el centro más secreto del Romanticismo no se encuentra en el propio Romanticismo o, si se prefiere, que el Romanticismo no tiene su centro en sí mismo. Y escribe estas líneas todavía hoy apabullantes:

* Cf. M. Heidegger, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, trad. de J. M.ª Valverde, Ariel, Barcelona, 1983, p. 125. (*N. del T.*)

Bajo este punto de vista, en este círculo más amplio, por no hablar de su centro, se sitúa un espíritu que no se puede comprender a través de su mera valoración como poeta en el sentido moderno de la palabra (y ello por más elevado que haya de ser tenido éste), cuya relación con la escuela romántica en la historia de las ideas persiste en la oscuridad cuando resulta inadvertida su particular unidad filosófica con aquélla. Este espíritu es Hölderlin, y la tesis que establece su relación filosófica con los románticos es su aserto acerca de la sobriedad del arte. Este aserto es el pensamiento fundamental, absolutamente nuevo en lo esencial y todavía influyente de modo incalculable, de la filosofía romántica del arte, y por él se define la época que quizás haya sido la más grande en la filosofía del arte de Occidente*.

Un poco más adelante, «para facilitar la comprensión de las proposiciones de Friedrich Schlegel y de Novalis, menos claras quizás, pero de similares intenciones», Benjamin cita por extenso la obertura de las *Notas* en torno a la *mechane* de los antiguos y al necesario cálculo, «también entre nosotros», de las reglas. Parece no bastarle con señalar, como hace Heidegger en *El principio de razón*, que el cálculo para Hölderlin no debe entenderse «de manera cuantitativa y mecánica, digamos matemática», a pesar de que esto sea un tanto evidente. Todavía hay que considerar que se trata verdaderamente de un cálculo, y que un cálculo semejante es condición de la propia sobriedad...

Se puede —se debe (*il faut*)— suponer que «Andenken» está así calculado según la verdad —*errónea* (*en défaut*)— de la poesía como prosa. Poema sobrio, diría la ausencia misma de la poesía, es decir, lo que precisamente responde a la exigencia de escribir, al *il faut*. Lo diría en su último verso, del que tantos comentarios no han conseguido aún desentrañar el enigma: *Was bleibet aber, stiften die Dichter*: «Pero lo que permanece, lo fundan los poetas». O quizá mejor, creo yo, lo *instituyen*. Continuará...

* Cf. «El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán», en W. Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhaüser, trad. de A. Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2006, p. 101. (*N. del T.*)

EL VALOR DE LA POESÍA

Esta conferencia fue pronunciada el 23 de junio de 1993 en la Maison des Écrivains de París en el curso de las *Conférences du Perroquet*, siguiendo la invitación de Alain Badiou. Se anunció mediante la siguiente nota:

Cuando la filosofía se dirige a la poesía, acepta una responsabilidad y, además, la reivindica: responde —afirma aquélla— a la responsabilidad a la que la poesía misma se ha juzgado autorizada.

Como insigne ejemplo, Heidegger responde a Hölderlin para responder de sí. Está en juego, piensa, el valor como tal; que es el valor de la Historia.

Se va a intentar demostrar que este proyecto es teológico-político. Temible, por aquello que acentúa y propende a verificar *del fascismo. Se querría introducir ahí, de un modo que no sería el de la simple oposición, un proyecto teológico-poético. Es el caso de Benjamin, al que habría que reconocerle el inmenso mérito de haber descubierto lo teológico en la forma de su desfallecimiento, y de haber incorporado la poesía —de donde fuimos— a la prosa, donde estamos.*

En su versión inicial, este texto se publicó en el n.º 39 (junio de 1993) de las *Conférences du Perroquet*.

Ninguno de nosotros podrá inventar el hecho de que, en lo esencial, y pasado el breve período de activismo insensato de 1933 y 1934, toda la predicación política de Heidegger debe rastrearse en el entorno de la argumentación que dedicará a la poesía, y singularmente a Hölderlin: ninguno de nosotros lo podrá inventar, porque es el mismo Heidegger el que lo dice.

En un pasaje del curso del semestre de invierno 1934-1935 sobre *Los Himnos de Hölderlin: «Germania» y «El Rin»* —prácticamente el primero que ofreció después de dimitir del rectorado—, puede leerse lo que sigue, como llamada de atención de la que será «la tarea del curso» (*die Aufgabe der Vorlesung*). Queda perfectamente claro:

> El fin último de este curso consiste en recrear, dentro de nuestro *Dasein* historial, un espacio y un lugar para lo que sea la poesía. Esto podrá llevarse a cabo, sólo si somos capaces de llevarnos a nosotros mismos hasta la esfera de poder (*Machtbereich*) de una poesía efectivamente poética, abriéndonos a su efectividad. ¿Por qué se ha elegido la poesía de Hölderlin para esta tarea? Una elección semejante no ha resultado de la selección arbitraria entre poetas diferentes. Esta elección es una decisión historial. Enunciemos tres razones esenciales que motivan semejante decisión: 1) Hölderlin es el poeta del poeta y de la poesía. 2) Simultáneamente, Hölderlin es el poeta de los alemanes. 3) Como Hölderlin es, en toda su latencia y dificultad, poeta del poeta en tanto que poeta de los alemanes, aún no ha devenido poder en la historia de nuestro pueblo. Y como aún no lo es, lo tiene [*il faut*] que ser. Contribuir a ello es «hacer política» en el más alto y propio sentido, hasta el punto de que aquel que consigue obtener algo en este terreno no tiene necesidad de discurrir sobre lo «político».

(Un inciso: habrán podido ustedes descubrir bajo estas líneas, la transmisión «en abierto» del mensaje que, más o menos dos años más tarde, en la conferencia de Roma titulada «Hölderlin y la esencia de la poesía», Heidegger se empeñará en *codificar*, de manera inteligente, es verdad, pero a la vez bastante grosera, suprimiendo significativamente el término «alemanes». Como si en el fondo, en el extranjero, en tierra «aliada», Heidegger hubiera preparado disimuladamente su futura recepción; la francesa en particular. De hecho, no ignoran ustedes las consecuencias que tuvo, incluidas las que tuvo sobre nuestra poesía, la traducción que Corbin hizo en 1938 de esta conferencia. Pero ésta es otra cuestión.)

Que, en compensación, este tipo de reivindicación de una «'política' en el más alto y propio sentido» (hay que hacer notar que el término *política* aparece siempre, incluso en esta ocasión, entre comillas), más allá de su «nacionalismo» patente, lo sea en la forma exacta de lo teológico-político, eso Heidegger no lo dijo jamás —lo habría rechazado con toda seguridad—, pero tampoco nadie, con esta excepción, se ha preocupado verdaderamente de ello. A pesar de todo, la cosa no queda menos clara.

Me limito a presentar un ejemplo; el primero que se me ofrece. Se trata, dentro del mismo curso, de la «Nota preliminar» —escrita (por extenso) quizá más tarde, aunque ni esto es seguro ni resulta de gran interés— sobriamente intitulada «Hölderlin».

Cito:

> Es importante preservarle aún, durante largo tiempo, su parte de silencio, ahora sobre todo que comienza a suscitar interés, y que la «historia literaria» está a la búsqueda de nuevos «temas». Hoy en día se diserta sobre «Hölderlin y sus dioses». Ésta es la peor forma de desconocerlo, impidiendo definitivamente, con el pretexto de hacerle por fin «justicia», toda posibilidad de acción a este poeta que depende aún del futuro de los alemanes. Como si su obra necesitara justicia alguna, sobre todo proveniente de esos pésimos jueces que en nuestros días avanzan dando palos de ciego. Hölderlin es considerado «historiográficamente» y se desconoce lo que en él es único y esencial, el hecho de que su obra, aún privada de tiempo y de espacio, ha sobrepasado (*überwunden*) ya nuestra actitud historizante para fundar (*gründen*) el inicio de otra historia diferente; esa que comienza con el combate (*Kampf*) con el que se decidirá la huida o el advenimiento del dios.

(Llegados a este punto, permítaseme hacer un nuevo inciso: sea cual sea la época en la cual haya sido escrita esta nota —que sanciona, en todo caso, con un léxico muy comprometido, la publicación preparada de uno de los cursos de 1934 con el que está en perfecta

consonancia— una cosa es segura: hasta el mismo instante de su entrevista testamentaria, acordada en 1966 con la redacción del *Spiegel*, Heidegger en nada va a variar el discurso que comenzará a asumir desde su «retirada» del nacionalsocialismo. Reproduzco de memoria la declaración de 1966: «Sólo un dios puede aún salvarnos. Como única posibilidad nos queda preparar, en el pensamiento y en la poesía, una disponibilidad para la aparición del dios o para la ausencia del dios en nuestro declive; que declinemos frente al dios ausente». Obviemos el *pathos*, ya añejo, del declive; o si se prefiere, obviemos la obsesión del nihilismo. Es aquí en todo caso, en una proposición de este género, donde se confirma lo que no creo exagerado denominar como lo teológico-político. En este caso Heidegger habrá sido particularmente tenaz; y hay que entender bien que si, a sus ojos, el «nacionalsocialismo real» no constituía otra cosa sino la «política», esto es así porque carecía no sólo de un sentido auténtico de la *polis* [concebida como *Da* del *Sein*], sino también de una teología, es decir, de una noción de la esencia del arte y de la única oportunidad de «fundar el inicio de una historia diferente».)

No voy a entrar ahora en la consideración de las complejas y astutas relaciones que establece Heidegger con la *teología*, un término que, por cierto, no rechaza. Y utilizo *teología* en su sentido más simple, de discurso acerca de lo divino. Y para que todo quede claro voy a citar el texto probablemente más explícito a este respecto, que es aquel, dentro de la *Carta sobre el humanismo* (1946), en el que, buscando definir una «ética» que preceda a la ética, es decir, una ética que responda o corresponda a eso que ni siquiera se denomina ya «ontología» —yo la llamaría, circunstancialmente y a falta de algo mejor, una archi-ética—, Heidegger se apoya sobre los motivos hölderlinianos de la patria (*die Heimat*) o de lo alemán (*das Deutsche*). Helo aquí, y no se olvide que en aquel tiempo este discurso vale también por una justificación:

> Lo «alemán» no es algo que se le dice al mundo para que sane y encuentre su salud en la esencia alemana, sino que se le dice a los alemanes para que, partiendo de su pertenencia destinal a los pueblos, entren con ellos a formar parte de la historia universal. [...] La patria de este morar histórico es la proximidad al ser. En esta proximidad es donde se consuma, si lo hace, la decisión sobre si acaso el dios y los dioses se niegan a sí mismos y permanece la noche, si acaso alborea el día de lo sacro, si puede comenzar de nuevo en ese amanecer de lo sacro una manifestación del dios y de los dioses y cómo será. Pero lo sacro, que es el único espacio esencial de la divinidad, que es también lo único que permite que se abra la dimensión de los dioses y el dios, sólo llega a manifestarse si previamente, y tras largos preparativos, el ser mismo

> se ha abierto en su claro y llega a ser experimentado en su verdad. Sólo así comienza, a partir del ser, la superación (*Überwindung*) de ese desterramiento por el que no sólo los hombres, sino la esencia del hombre, vagan sin rumbo*.

En 1934, Heidegger hablaba a sus alumnos de la tarea de su enseñanza; y esto lo hacía acompañar con una orden. Se ve que una misión semejante no era entonces distinta de la «tarea del pensamiento» en tanto que, con el «fin de la filosofía», se concertaba con la tarea que, era de suponer, había sido la de la poesía —la tarea de Hölderlin: preparar el advenimiento, o anunciar el apartamiento, del dios y de los dioses—; haciendo frente al nihilismo, en un sentido más radical del que se expone en el «Dios ha muerto» de Nietzsche, que sustentaba, no obstante —no hay que olvidarlo— todo el compromiso del *Discurso del rectorado*. Tarea del pensamiento, tarea de la poesía: tal sería la especie de archi-ética que habría presidido la predicación teológico-política de Heidegger.

Si esta hipótesis fundamental resulta acertada, querría adelantar consecuentemente algunas proposiciones, cinco en total, en la forma, un tanto lapidaria, del mero recordatorio:

1. Lo teológico-político no se sostiene, evidentemente, sino sobre lo teológico-poético (me arriesgo, de nuevo, con este término a falta de algo mejor). Es la «predicación» hölderliniana la que autoriza la predicación «política» de los años treinta (y siguientes), pero con la condición de entender bien que, de una parte, esta «predicación» (la de Hölderlin; y dudo que, a la postre, haya existido tal) tiene autoridad tan sólo porque la autoridad le falta, y nadie en absoluto la autoriza (no se trata de un dios, como en los *incipit* de la poesía antigua, que dicta el poema; al contrario, es la «ausencia del dios» la que «ayuda», es decir, la que hace posible, en el límite de lo posible, el poema); que, de otra parte, esta autoridad no es tal, sino porque, al mismo tiempo, la locura (la «noche protectora de los dioses») es la que ha sancionado la imposible posibilidad del poema, no siendo este poema siempre escuchado (por esto los alemanes se encuentran en deuda con Hölderlin).

Lo teológico-poético antiguo se sostiene, como afirma la *Introducción a la metafísica* de 1935, sobre el hecho de que fuera Homero, obedeciendo la orden de la Musa, el que «diera sus dioses a Grecia». Lo teológico-poético moderno deja en suspenso el poema ante el anuncio —el evangelio— de la venida o la retirada del dios.

2. Lo político, dentro de la expresión «teológico-político», es lo

* M. Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, en Íd., *Hitos*, trad. de A. Leyte y H. Cortés, Alianza, Madrid, 2001, p. 278.

que concierne a lo nacional, o más exactamente, como escribiera Hölderlin, a lo *nationel*; es decir, al pueblo. Heidegger, en la *Carta sobre el humanismo* (en 1946...), se esfuerza inútilmente en demostrar el hecho de que fuera Marx el que estableciera, con la mediación del concepto de *alienación*, la prueba de la esencial ausencia de patria del hombre moderno (la intuición debe tenerse en cuenta: Marx no está tan lejos de Hölderlin, la deportación en masa organizada por la «industria» es un hecho, y en ambos casos se pone en juego una alienación); rechaza —siempre rechazará—, en tanto que símbolo de la subjetividad incondicionada, tanto el internacionalismo como el nacionalismo. Hay que considerarlos en tanto que doctrinas y, *a fortiori*, en tanto que ideologías. Justo antes del fragmento de la *Carta sobre el humanismo* que he recogido más arriba —y justo después de haber mencionado que Nietzsche, que también había puesto de manifiesto esta ausencia de patria, se había «cerrado definitivamente toda salida» al quedar prisionero de la «inversión de la metafísica»—, Heidegger dice:

> Con todo, cuando compone su poema «Heimkunft», Hölderlin se preocupa de que sus «paisanos»* encuentren su esencia. Y no busca para nada esa esencia en el egoísmo de su pueblo, sino que la ve desde la pertenencia al destino de Occidente. Sólo que Occidente tampoco está pensado de modo regional, como lo opuesto a Oriente, no sólo está pensado como Europa, sino desde el punto de vista de la historia universal (*Weltgeschichte*), desde la proximidad al origen [p. 278].

Sin embargo, esta misma problemática, la de la *Heimatlosigkeit* (del «desenraizamiento», como se diría en la internacional de la revolución conservadora, para oponerlo, justamente, a la alienación de Marx, a la *Entfremdung*) impulsaba, en los años treinta, la sustitución de la pregunta kantiana (de estilo indisociablemente *Aufklärer* y metafísico): «¿Qué es el hombre?» por esta otra: «¿Quiénes somos?»; más en concreto, queriendo decir: «¿Quiénes somos nosotros, los alemanes?». Una posible respuesta para esta pregunta sería, por ejemplo: el «pueblo filosófico por excelencia» o el «pueblo de pensadores y poetas». En breve, el «pueblo metafísico»[1].

3. A su vez, lo teológico-político se sostiene sobre una invocación al mito. Ya he tratado de demostrarlo en otro lugar, y no voy a insistir más

* Véanse *supra* las notas * y ** de la p. 47. (*N. del T.*)

1. Jean-François Courtine, en un reciente y destacable estudio («Un peuple métaphysique»: *Revue de Métaphysique et de morale, «Philosophies nationales? Controverses franco-allemandes»* [PUF, Paris] [septiembre de 2001]) descubre en esta fórmula «monstruosa» una «pseudo-cita» de Madame de Staël (*De l'Allemagne*, III, 7), que utilizaba aquélla de manera equívoca, si no completamente irónica.

en ello. Esta tesis determina mi oposición, frontal aunque absolutamente amistosa, a la de Alain Badiou. No entro a cuestionar la suturación de la filosofía, después de Hegel, a una u otra de sus condiciones genéricas, digo sencillamente que, en el caso de Heidegger, esta suturación no se realiza con el poema sino con el mitema. La consideración es aplicable a toda la gran metafísica (alemana) tras su apertura romántica, a los Schlegel con toda seguridad, pero sobre todo a Schelling, tan cercano, como sabemos, a Hölderlin. La percepción heideggeriana de la poesía está sobredeterminada por el Romanticismo especulativo, debido a que la poesía (*Dichtung*) se define en esencia como la lengua, *die Sprache* —o la lengua, lo que viene a ser lo mismo, como la poesía original (*Urdichtung*) de un pueblo—, y que ésta a su vez se define en esencia como *die Sage: ho mythos*. Hay que tener en cuenta que no se trata de la *Heldensaga*, de la leyenda heroica, como precisará Heidegger en los años cincuenta, sino del *mythein* que, en su diferencia no resuelta con el *legein* (el compendio, como lenguaje, del «hay» [*il y a*]), es el único capaz de pronunciar los lugares y los nombres divinos. En todo caso, la *Dichtung*, al igual que el logos en su definición aristotélico-fenomenológica, es apofántica: *dichten*, a través del alto alemán *thîton* y del latín dictare, *es deiknymi*: «mostrar», «designar», «hacer aparecer». Todo signo (*Zeichen*) es un mostrar (*Zeigen*), es decir, un nombrar (*Nennen*) que, solo, hace ser. Estas secuencias son muy conocidas, y el hecho de que además de con Heidegger, en lo que respecta a la lengua, pudiéramos haberlas relacionado con Herder o con Humboldt, no resulta en absoluto indiferente.

4. La política, en el sentido en el que la entendía Heidegger sin querer hablar de ella (siempre las comillas...) estaba, con todo, durante los años treinta, orgánicamente ligada al nacionalsocialismo: al fascismo. Con todos los compromisos que se le conocen y que fácilmente se pueden imaginar. A pesar de sus negaciones, sus confesiones a medias o sus mentiras, Heidegger jamás pudo justificarse verdaderamente. Si existe por tanto una *política* de Heidegger durante aquellos años —y yo sostengo que existe, inscrita, bastante más allá del compromiso «ordinario», en los propios textos, de manera explícita o no—, quisiera destacar que esa política depende de lo que yo llamaría (una vez más, a falta de algo mejor) un *archi-fascismo*. Este archi-fascismo no tiene nada que ver con el sobre-fascismo que, hacia 1934, Breton se creía en condiciones de reprochar a Bataille. Por el contrario, sí que tiene absolutamente que ver con la terrible sentencia —enunciada tanto más autoritariamente a pesar de su discreción— que Benjamin, durante una sesión del Colegio de Sociología en la que Bataille había tomado la palabra para hablar de lo sagrado, susurró al oído de Klossowski: «En el

fondo, ustedes trabajan para los fascistas». La lógica de lo *archi*, como bien sabía Benjamin, es absolutamente temible. Y queda claro a partir de este dictamen que el discurso mantenido por Heidegger en contra del «fascismo real» no tenía otra intención en realidad que la de aligerar la *verdad* del fascismo.

5. Ligado a lo teológico-poético bajo las condiciones que se han visto, lo teológico-político asigna a la poesía una tarea, en el sentido más banal que ese termino asumió después de los románticos. Esta tarea es un *combate*, como ustedes ya saben. Ahora bien, si un combate semejante resulta de absoluta necesidad para Heidegger, existe un peligro. Cuando en 1936, en Roma, resume su curso de 1934 siguiendo el hilo de cinco *leitmotivs* extraídos del corpus hölderliniano, Heidegger, de un fragmento en prosa opuesto por la circunstancia a esa declaración sobre la «inocencia» de la poesía, retiene que el lenguaje (*die Sprache*) es «el más peligroso de todos los bienes». Y propone el comentario siguiente que, a su vez, no precisa de comentario alguno:

> Pero ¿hasta qué punto es el lenguaje «el bien más peligroso»? Es el peligro de todos los peligros, porque es lo que empieza a crear la posibilidad de un peligro. Peligro es la amenaza del ser mediante lo que es. Pero, gracias al lenguaje es como el hombre queda en general expuesto a algo patente, que, *en cuanto* que es, asedia e inflama al hombre en su existencia, y, en cuanto que no es, engaña y desengaña. El lenguaje es lo que crea el lugar abierto de la amenaza al ser y el extravío y, por tanto, la posibilidad de pérdida del ser; es decir, el peligro*.

Y añade un poco más abajo:

> En él puede llegar a ser palabra tanto lo más puro y lo más escondido, como lo enredado y común. Más aún la palabra (*Sprache*) esencial, para ser entendida y hacerse así posesión común (*Gemeinschaft*), debe hacerse común. Según eso se dice en otro fragmento de Hölderlin: «Hablaste a la Divinidad, pero todos vosotros habéis olvidado esto, que las primicias no pertenecen a los mortales sino a los dioses. El fruto ha de empezar por hacerse más común, más cotidiano, y entonces pertenecerá a los mortales» [p. 58].

Lo que Heidegger glosa con las siguientes palabras: «Lo puro y lo común son, del mismo modo, algo dicho». *Eine Sage*: un mito.

* Cf. M. Heidegger, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, trad. de J. M.ª Valverde, Ariel, Barcelona, 1983, p. 125. (*N. del T.*)

De estas palabras, se puede deducir sin dificultad al menos tres cosas. En primer lugar, frente al propio peligro, el peligro en esencia (una amenaza que pende sobre el ser), se le supone y se le requiere a la poesía una cualidad archi-ética: el valor. Por lo demás, se trata probablemente de la única cualidad archi-ética que puede descubrirse en el discurso heideggeriano de los años treinta: lo que he intentado definir aquí como lo archi-ético consiste pura y simplemente en la experiencia del valor. Además, ya que todo peligro «ontológico» es también, y necesariamente, un peligro historial —y lo historial, si queremos verlo así, es lo político sin comillas—, se le otorga a la poesía una responsabilidad, así como al pensamiento que de ella responde. Esta responsabilidad, podemos denominarla trascendental, en la medida en que de ella sola depende que un pueblo tenga una historia. (Lo que de alguna manera vuelve a insistir en que el valor está en la decisión.) En el comentario de Hölderlin, toda la problemática reside en el hecho de saber si los alemanes son capaces o no de entrar en la historia, y de iniciar una historia: de convertirse en alemanes; como los griegos, con el valor inaudito que atestigua la tragedia, se convirtieron en griegos. Como consecuencia evidente, el poeta es definido como un héroe, en el sentido que se le aplica a este término en el § 74 de *Ser y tiempo*, cuando se dice que el *Dasein* historial (el pueblo) debe elegir sus héroes de la tradición. En la línea de la interpretación nietzscheana de la historia y de la agonística antigua, el poeta es, más que un modelo, un ejemplo. O, siguiendo la terminología de los modernos, presente tanto en el caso de Heidegger como en el de Nietzsche, una figura, una *Gestalt*. Heidegger, que rechazará frontalmente toda figura surgida del nietzscheísmo —desde el mismo Zaratustra al Ángel de Rilke, e incluso, es verdad que más tarde, al Trabajador de Jünger— aceptará, y más que aceptará, la figura del héroe de la poesía, del semi-dios, mediador o intercesor entre los dioses y los hombres, los inmortales y los mortales; aquel que, como dijo Hölderlin (o al menos un cierto Hölderlin) se hace con los signos de lo divino en el súmmum del peligro —ante la inminente amenaza de aniquilamiento— para transmitirlos al pueblo veladamente. (La segunda parte del curso de 1934, dedicada al himno «Germanien», desarrolla largamente este motivo, constante en la obra de Heidegger.)

En realidad me he detenido en el anterior recordatorio, para mejor introducirles, esta tarde, en mi verdadero propósito; en lo que es el argumento, y tan sólo el argumento, puesto que, como ustedes percibirán rápidamente, se necesitarían análisis más pormenorizados para tratar adecuadamente la cuestión que me gustaría resolver.

El caso es que exactamente veinte años antes del inicio del comentario heideggeriano, Hölderlin —y, en Hölderlin, el mismo tema del valor—, había supuesto ya la ocasión de un gesto interpretativo, por así llamarlo, inverso. Aunque no absolutamente inverso; lo que, a mi entender, tiene una gran consecuencia.

Me estoy refiriendo al célebre ensayo de Benjamin, redactado durante el invierno de 1914-1915 y titulado «Dos poemas de Friedrich Hölderlin». Como bien saben ustedes, este texto permaneció inédito y no fue publicado hasta el año 1955, cuando Adorno y Scholem propusieron la primera compilación de los ensayos dispersos de Benjamin. Por lo tanto, en 1936, Heidegger no podía conocerlo. Pero tampoco es mi intención «comparar» las dos interpretaciones. Esto no tendría más que un interés limitado. Al referirme a este texto, trato, más bien, de tomar la medida a una época (que estamos lejos de haber abandonado) y a la problemática filosófica que la sostiene: nuestras políticas, y no sólo nuestras políticas, aún dependen de ella.

Llegados a este punto se hace necesaria una breve presentación del texto en cuestión, que consiste en el estudio de dos versiones de un mismo poema —versiones que son tres en realidad, aunque Benjamin prescinda deliberadamente de la versión intermedia—, cuya segunda (y última) versión, muy posterior al viaje de Hölderlin a Francia, ofrece una prueba del trabajo de «reescritura» o, para decirlo mejor, de *traducción interna*, al cual se dedicó Hölderlin obstinadamente en sus llamados *«últimos años»*. No les resultará extraño si les digo que la primera versión lleva por título «Dichtermut»: «Valor del poeta», de acuerdo con el sentido que el alemán le presta al término *Mut*. La segunda se titula «Blödigkeit», un término difícil que, en francés, se traduce generalmente por «timidez» (*timidité*) o «envaramiento», «falta de destreza» (*gaucherie*) (el traductor francés del ensayo de Benjamin, Maurice de Gandillac, utiliza «timidez»)*. En ambas versiones, el tema del poema es el mismo: se trata del tema de la vocación o la tarea del poeta, tarea que requiere —atentos a la palabra— la cualidad archi-ética del valor. Nos encontramos ya en el terreno sobre el que Heidegger se situará.

Tampoco está de más que se ponga de relieve que el ensayo de Benjamin responde a lo que él también define como una tarea: *eine Aufgabe*. La tarea, en esta ocasión, no es la de la enseñanza. Se trata, sin embargo, de la tarea de la crítica, o de aquello que Benjamin llama un tanto enfáticamente la «estética del arte poético». Tarea que se dedica a la búsqueda, en el poema, de lo que Benjamin nombra con

* En el caso de la edición española citada, el traductor, Roberto Blatt, titula los dos poemas como «El arrojo del poeta» y «Disparate». (*N. del T.*)

una palabra que Heidegger sistemáticamente utilizará: *das Gedichtete*; término que ni uno ni otro inventan (se encuentra ya en Goethe) y que, como concepto, señala, en ambos casos, hacia la esencia (o la Idea) de la poesía. (La palabra se considera intraducible puesto que *dichten* es intraducible. Maurice de Gandillac, siguiendo la propuesta de Beda Allemann, se apoya en el étimo latino *dictare*, y propone «dictamen», con el sentido, que dice ya añejo —así es, como Rousseau, y muchos otros después de él, lo interpretará—, de «aquello que dicta la conciencia». Con sentido ético, por lo tanto. La mayor parte de los traductores de Heidegger, ante la dificultad, propone «poemático». Puede admitirse así, pero es verdad que la duda pone de relieve, con mayor fuerza si consideramos al tiempo ambas propuestas, la ligazón que une a los problemas de la poesía con los de la ética.)

La cuestión —la que dicta, si puede decirse así, la tarea de la crítica— es la siguiente: ¿cómo acceder al *Gedichtete*, al *dictamen* o a lo poemático? Es una cuestión de método, como no se cansará de repetir Benjamin, el cual no tendrá reparo alguno en apartarse del léxico filosófico, al que Heidegger se limitará obstinadamente, comenzando por oponerse a toda la metafísica postcartesiana —cuando menos hasta Hegel— al reducir *methodos* a *hodos*: *Weg, Wegmarken, Holzwege, unterwegs zu...*, etc. A pesar de la similitud, según numerosas opiniones, de sus «trayectorias», la problemática del acceso (que supone una fractura) no es una problemática en torno al avance. Benjamin no habla en términos de esencia, ni siquiera —aunque lo hará más tarde— en términos de origen. El lenguaje que utiliza es el lenguaje —kantiano o postkantiano— del *a priori*. La principal referencia que fundamenta su larga introducción «metodológica» es un fragmento de Novalis que dice lo siguiente: «Toda obra de arte posee en su interior un ideal *a priori*, la necesidad de su presencia». Si existe una estética («estética del arte poético»), ésta es, en un sentido un tanto inesperado, trascendental. *El dictamen*, que sobre todo no es la causa del poema ni aquello que permitiría «explicarlo», que por sí mismo nada tiene de «poético» (ni más ni menos que, si nos referimos a Heidegger, la esencia de la *Dichtung*), es, por otra parte, pura y simplemente la condición de posibilidad del poema. Su «prerrequisito», dice Benjamin.

Para establecerlo así, Benjamin se apoya sobre dos conceptos.

En primer lugar, sobre el concepto, tomado de Goethe, de «forma interna» (*innere Form*) o «tenor» (*Gehalt*); un término, como sabemos, al que permanecerá fiel a lo largo de su empresa crítica, como, por ejemplo, pone de manifiesto la oposición entre *Sachverhalt y Wahrheitsgehalt* en el gran ensayo dedicado a las *Afinidades electivas*, escrito

cinco años más tarde—. Así lo introduce, y vamos a comprobar cómo, sin dejar nada al azar, sigue tratándose de una cuestión de tarea:

> Se llamará la atención sobre la forma interior, aquello que Goethe llamó contenido. Es preciso analizar la tarea poética como prerrequisito de la evaluación del poema. Tal evaluación no podrá regirse por la manera en que el creador realizó su tarea, sino que estará más bien determinada por su rigor y alcance. Tal es así, que la tarea se deriva del poema mismo, y debe, asimismo, entenderse como prerrequisito de la creación, como estructura espiritual y concreta del mundo al que la poesía sirve de testimonio. Y aquí habrá que comprender dicha tarea, dicho prerrequisito, como razón última accesible al análisis. Se prescindirá de los antecedentes de la creación lírica, de la persona o de la concepción del mundo del creador. Sólo se tratará la esfera especial y singular que alberga a la tarea y es prerrequisito del poema*.

El prerrequisito del poema (su condición de posibilidad) es, por tanto, la tarea del poema en cada ocasión singular; es decir, aquello de lo que el poema, en cada ocasión, da testimonio. Se verá en un instante que un testimonio semejante es siempre un testimonio de verdad o, en la medida en que es singular y siempre singular, la afirmación de una verdad. Y no hay que olvidar que también Heidegger, veinte años más tarde, hablará de testimonio: refiriéndome tan sólo a la conferencia de Roma, allí pondrá de relieve que, al mismo tiempo que Hölderlin se refiere al lenguaje como el «más peligroso de todos los bienes» (lo que supone una amenaza para la propia verdad), lo define igualmente como el don que se le ha otorgado al hombre para que «dé testimonio de lo que es». Que Heidegger modifique la proposición, sustituyendo *lo que* es el hombre (*was*) por *quien* es (*wer*), de acuerdo con la orientación político-ontológica que ya conocemos, importa poco aquí. Lo esencial es que, tanto en su caso como en el caso de Benjamin, y sea cual sea la diferencia en la interpretación de la verdad, la poesía se define como «decir la verdad» o «hablar en nombre de la verdad». Si queremos decirlo así, la poesía es la *mártir* de la verdad. (Sin duda, por eso, desde que se la interpreta de este modo, y en virtud de un cierto deslizamiento metonímico, el destino de los poetas es, efectivamente, el de los mártires. Es el caso de los poetas elegidos por Heidegger, o el de los que componen la «pléyade» de Alain Badiou.)

Tarea, testimonio: ambos términos, en su misma unidad (la tarea es el testimonio), constituyen, por tanto, el prerrequisito del poema o su *a*

* Cf. «Dos poemas de Hölderlin», en W. Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. de R. Blatt, Taurus, Madrid, 1998, p. 91.

priori; lo que podría llamarse, su «autorización» (una autorización muy anterior a la autoridad del poeta, y mucho más anterior si tenemos en cuenta que, al autorizar el poema, hace que exista un poeta). No obstante, para que el acercamiento a la definición completa del *dictamen* pueda completarse, nos hace falta un segundo concepto, cuyo significante han escuchado ya pronunciar anteriormente, y que es el concepto de «figura» (*Gestalt*), que entraña consigo, de manera absolutamente necesaria, el de «mito». Benjamin lo introduce con las siguientes palabras, con las que acaba de destinar a la crítica, después de rechazar todo análisis del proceso creador y del sujeto creador, a la sola consideración de la «esfera especial y singular que alberga la tarea y es prerrequisito del poema». Y prosigue:

> Y dicha esfera es, a la vez producto y objeto de la investigación. De por sí deja de ser comparable al poema mismo. Es, en realidad, lo único constatable de la investigación. Esta esfera, que adopta una figura particular para cada composición poética, debe señalarse como *el dictamen*. En ella puede circunscribirse el ámbito específico que contiene la verdad de la composición. Esta «verdad», tan insistentemente reivindicada en sus obras por los artistas más rigurosos, debe entenderse como la objetividad de su creación, como la culminación de la antedicha tarea artística. [...] El *dictamen* es, en su forma general, la unidad sintética del orden espiritual y concreto. Esta unidad cobra su figura particular en tanto forma interior de la creación particular [pp. 91-92].

El *dictamen* es, por lo tanto, *Gestalt*, figura; conservo esta traducción por razones de economía. Más en concreto: en cada poema, la figura es el modo de presentación *y* de articulación de su forma interna o de su tenor. Pero, ¿por qué se trata de una figura? ¿Por qué este término —y este concepto— de *Gestalt*?

Me parece que hay dos razones para esto.

La primera es precisamente la que acaba de adelantar Benjamin: en general, dice, el *dictamen* es «unidad sintética de dos órdenes», el orden del espíritu y el de la intuición. Este léxico, evidentemente, proviene del léxico kantiano, sobre el modelo de las derivaciones llevadas a cabo por el Romanticismo de Jena (por ejemplo, «espíritu» de «entendimiento»). Si no lo he entendido mal, esta proposición insiste de nuevo en que el *dictamen* es el *esquema trascendental* del poema. El *Dichten*, el «poetizar», se refiere a la imaginación trascendental, a ese «arte oculto en las profundidades del alma humana»; o bien —se trata de una categoría que utilizo recordando la comunicación que Heidegger ensaya entre el *Kantbuch* y las conferencias sobre «El origen de la obra de arte»— se refiere a una *techne* originaria, fundadora de un mundo porque es con-

figuración (*Gestaltung*), arcaica o principiadora, del mundo. Con el lenguaje de Benjamin: el *dictamen* es un «concepto límite», límite entre el propio poema y aquello de lo que testimonia, de lo que atestigua en su verdad —de la «vida», dice Benjamin— siendo la condición tanto del uno *como* de lo otro. Asegura la «transición» entre dos «unidades funcionales»; la del poema (anterior a la distinción entre forma y materia) y la de la vida (anterior a la distinción entre tarea y solución). Pero en este punto lo más sencillo es que me limite a citar:

> A través de la relación con la unidad funcional concreta y espiritual descrita del poema, el *dictamen* se manifiesta en oposición a ella, en forma de determinación límite. Pero es, a la vez, un concepto límite en contraposición a otra unidad funcional, y como todo concepto límite, sólo lo es en la medida en que sirve de límite o frontera entre dos conceptos. Y esta otra unidad funcional implica la idea de tarea que se corresponde con la solución representada por el poema mismo. (No debe olvidarse que tarea y solución sólo son separables en abstracto.) Dicha noción de tarea es, para el artista, siempre la vida. En ella reside la segunda y extrema unidad funcional. El *dictamen* se muestra, entonces, como transición que va de la unidad funcional de la vida a la del poema. En ella la vida se determina mediante el poema, así como la tarea por su solución. El fundamento no radica en la disposición vital del artista, sino en un contexto vital determinado por el arte [p. 93].

Si sigo entendiéndolo bien, el *dictamen*, en tanto que *Gestalt*, es una figura de la existencia. O, lo que viene a ser lo mismo, la vida (la existencia) —en tanto que la tarea del poema es la de aportar testimonio— es, ella misma, en su verdad, poética. Un poema puede decir, en verdad, que nosotros vivimos (existimos) en verdad; es decir, poéticamente. («Colmado de méritos, pero poéticamente: el hombre habita esta tierra», dice un verso de Hölderlin que, más tarde, Heidegger comentará largamente.) La poesía es nuestro destino. Dictamen, en efecto.

De aquí, creo, la segunda razón que Benjamin alega para explicar el término —el concepto— de *Gestalt* (un término —un concepto— muy «cargado» en la época en la que lo utiliza, tanto desde el punto de vista filosófico [menos en el hegelianismo, que en el nietzscheísmo] como desde el punto de vista político: será una de las palabras rectoras de la «revolución conservadora», que ya se anunciaba). Benjamin se mantiene muy prudente. Habla, dice, por «aproximación». En todo caso: la *Gestalt* remite al mito, o si se prefiere: cualquier figura (aunque podríamos decir también cualquier modelo o cualquier ejemplo) es potencialmente mítica, no en un sentido abstracto o lejano del mito, sino en el sentido en el que la propia vida (la existencia) es —tomo prestada a Thomas

Mann la fórmula del año 1936— «vida en el mito»; es decir, «citación». Esto es lo que dice Benjamin:

> Las categorías que hacen que esta esfera, la que indica la transición entre esas dos unidades funcionales, sea concebible, no están prefabricadas. Quizá la mejor aproximación a ellas esté en los conceptos de mito. Los logros más pobres del arte se refieren precisamente al sentimiento inmediato de la vida, en tanto los más espectaculares, desde el punto de vista de su veracidad, tienen que ver con una esfera emparentada con el mito: el *dictamen*. Dícese que, en general, la vida es el *dictamen* de los poemas (*das Gedichtete der Gedichte*) [p. 93].

Así entendido, lo mítico no es principalmente lo mitológico, es decir, la organización (o la cohesión) estereotipada de los mitemas, el debilitamiento de sus recíprocas tensiones. Lo mítico —en la oración, «lo mítico es el dictamen», ambos términos podrían intercambiar las funciones de sujeto y atributo— es la propia *existencia* en su *configuración* o en su *figurabilidad*. Por eso el poema es, en el fondo, un gesto de la existencia, a la vista de la existencia. El poema, si respetamos el vocabulario de Benjamin, es una figura de la vida. Lo que vuelve a decir que la vida es poética. Esencialmente. No porque sea «poetizable» (ésta sería la mistificación por excelencia: la mitología), sino porque el dictamen de los poemas, que nunca es tal poema en concreto del que sin embargo permanece indisociable, dicta la vida.

Aquí el *dictamen* es el valor. Es, quizás, el *dictamen* de todo dictado, lo poemático de todo poema.

En todo caso, acerca de la literatura en general, Benjamin opinaba lo siguiente:

> La ley según la cual todos los elementos concretos de las ideas y de la sensibilidad aparecen como conceptos fundamentales de las funciones esenciales, primarias e infinitas, se llamará la ley de identidad. Así queda indicada la unidad sintética de las funciones, y se la identifica, a través de su respectiva figura particular, como el *a priori* del poema. [...] Antes de comprobar la eficacia de este método una vez aplicado a la estética lírica en general, y quizá sobre algún campo más lejano, no podrá consentirse su ampliación. Antes de nada habrá que precisar con claridad el *a priori* de poemas individuales e interrogarse sobre qué es un poema u otras formas de composición [p. 94].

El dictamen es aquí, por tanto —conservemos por ahora esta prudente restricción—, el valor: «Valor del poeta».

No es mi intención reproducir la demostración de Benjamin. Ofre-

ceré tan sólo —de manera un tanto escueta, por lo que les pido disculpas— su principio: resulta relativamente simple en comparación con la complejidad de la propia demostración.

«Valor del poeta» es para empezar, como señala Benjamin, un *topos* mitológico, considerado como tal por Hölderlin en la primera versión del poema. Se trata del *topos* del poeta heroico, intercesor o mediador entre los dioses y los hombres (otros poemas, más o menos contemporáneos, hablan de un semi-dios, un motivo que será precisamente el que atraerá toda la atención de Heidegger), que acomete con desprecio los más altos riesgos para cumplir su tarea o misión. Éste es el juicio de Benjamin, puesto que la crítica es asunto de juicio: la simple repetición del *topos* explica por sí misma la debilidad del poema: ni la relación del hombre con lo divino (o del poeta con el dios al que invoca como modelo) escapa a la convención; ni la esencia del destino (es decir, la inscripción de la muerte en la existencia) está verdaderamente asumida. El poema se manifiesta impotente a la hora de dar forma a un mundo:

> Para Hölderlin en la primera versión, un destino es el objeto del poema: la muerte del poeta. El poeta canta a la fuente que le concede valor ante esta muerte. Y esa muerte es el centro desde el que tendría que surgir el mundo de la muerte poética; la existencia en ese mundo significaría el arrojo (el valor) del poeta. Habría que recurrir aquí a la más extrema atención para percibir siquiera un reflejo de la legitimidad de ese mundo del poeta. Tímida se eleva inicialmente la voz en un canto dedicado a un cosmos, para el cual la muerte del poeta significa también su propio hundimiento. El mito se construye sobre todo a partir de la mitología. El dios del sol es el ancestro del poeta, y su muerte es el destino que se cumple, primero como reflexión en un espejo, en la muerte del poeta. [...] El poema habita el mundo griego, una belleza aproximada a la griega lo anima y la mitología griega lo domina. Pero el principio específico de composición literaria griega no se desenvuelve aquí limpiamente.
>
> Desde que el canto en labios mortales
> Se desplegara con libre hálito, piadoso en la pena y en la felicidad
> Nuestra melodía de hombres
> Alegró al corazón...
>
> Estas palabras dan fe de una veneración de las formas poéticas que Píndaro —y luego el Hölderlin tardío— perfeccionó, pero que aquí aparecen muy debilitadas. También los «cantores del pueblo» y el «afecto», no contribuyen, como vemos, a echar un cimiento fundamental evidente a este poema. En la figura del muriente dios del sol, lo más evidente es la innecesaria duplicidad de todos los elementos. Ni tampoco juega la natura-

leza idílica su papel tan especial frente a la figura del dios. La belleza, para decir lo anterior de otra manera, no llega a ser figura íntegra [pp. 95-96].

Por el contrario, en la segunda versión, el mitologema del sol poniente, del ocaso, del crepúsculo, etc., desaparece, y con él, el del héroe mediador y el de los cantores del pueblo. La intuición de Benjamin apunta aquí en el sentido de que la segunda versión, al deshacerse de lo mitológico, refuerza, paradójicamente, lo mítico; a partir del cual, ya sabemos cómo concibe Benjamin el *dictamen*. El *dictamen* no surge en su verdad —no se alcanza la esencia del valor— más que al término del hundimiento de lo mitológico: en el preciso instante de su desfallecimiento. Benjamin habla de «deposición de lo mitológico».

Adorno, más tarde, y siempre a propósito de Hölderlin y en contra del comentario heideggeriano, hablará de «desmitologización». Un desfallecimiento tal de lo mitológico no se produce, evidentemente, sin un desfallecimiento de lo teológico. En todo caso, sin una cierta disociación de lo político-teológico. Volveré sobre ello.

La deposición de lo mitológico es un gesto deliberado: avanza en el sentido de una conquista de la objetividad y de lo concreto; es decir, técnicamente, si queremos llamarlo así, en el sentido de una cierta literalización, de un prosaísmo, de un fraseo al margen de la elocuencia y el *pathos* a la antigua usanza; en el sentido del abandono de los estereotipos de la sacralización. Un solo ejemplo; el de la corrección de los dos primeros versos, acerca de la cual, por otra parte, Benjamin insiste bastante poco. La primera versión, en la trascripción de Gandillac, dice así:

Ne te sont donc apparents tous vivants?
Ne te nourrit, pour son service, la Parque même?

[¿No estás vinculado con los que viven?
¿No te nutre la Parca para su beneficio?]

Se trata claramente del *topos* tradicional de la muerte: la Parca, la servidumbre absoluta frente a la muerte, la comunidad de los mortales (los «que viven»). Por el contrario, en la segunda versión, leemos, con ritmo inalterado:

Ne te sont donc connus nombreux vivants?
Sur le vrai ne va ton pied comme sur un tapis?

[¿Acaso no conoces a la muchedumbre?
¿No andan tus pies por la verdad como sobre una alfombra?][2].

2. Cf. F. Hölderlin, *Poesía Completa*, t. I, trad. de F. Gorbea, Ediciones 29, Barcelona, 1979.

«Muchedumbre» sustituye a «los que viven», «conoces» a «estás vinculado»: es un primer paso hacia la objetivación, una primera renuncia a la abstracción de los «mortales», una primera determinación de los «que viven» (aquellos a los que «conoces»). Lo que trae consigo, de manera inmediata, en el segundo verso, el abandono de la referencia nominal a la Parca y, al mismo tiempo, la literalización del mitologema: con los hilos de los «numerosos» destinos se teje algo así como el tapiz de la muerte o, mejor, de las muertes; es decir, el tapiz que urden los destinos mortales, aquello en lo que nos afanamos sin cesar, y que constituye la verdad del ser mortal. La muerte, por tanto, no en su verdad, sino como la verdad. Ya que la segunda versión alcanza esa verdad, el *dictamen* del valor puede aparecer repentinamente con toda su fuerza. Al término de su demostración, Benjamin no encuentra mayor problema para enunciar esta nueva determinación del valor*, la más justa que pueda alcanzarse a poco que se haya aceptado leer a Hölderlin hasta el final:

> El *dictamen* de la primera versión se refiere primariamente al valor como atributo. El ser humano y la muerte están frente a frente, rígidos, y ningún mundo concebible les es común. A pesar de que, en lo que se refiere a la existencia divino-natural del poeta, hubo un intento de hallar una relación profunda con la muerte, fue un intento indirecto en que se buscó la mediación del dios, para quien la muerte es, mitológicamente, propia, y a la que se quiso aproximar, a su vez, también mitológicamente, la del poeta. [...] El dualismo hombre y muerte sólo podía sostenerse sobre un sentimiento indulgente de la vida. Pero ese sentimiento no prosperó porque el *dictamen* se acogió a una red de conexiones más profunda, y gestó en sí mismo un principio espiritual, el valor, a partir de la vida. El valor significa entregarse al peligro que amenaza al mundo. Encubre una singular paradoja que permite comprender la construcción del *dictamen* en ambas versiones, a saber: para el valeroso, el peligro existe pero no repara en él. Sería un cobarde si en él reparara, y de no existir el peligro, no podría considerarse valeroso. Esta situación se resuelve porque el peligro no amenaza al valeroso, sino al mundo. Valor es ese sentimiento vital del hombre que se expone al peligro, y que en su muerte lo extiende hasta ser peligro del mundo, a la vez sobreponiéndose a él [pp. 107-108].

Y, un poco más adelante:

> El mundo del héroe muerto es renovadamente mítico, y está saciado de peligro; ése es el mundo de la segunda versión del poema. En ese mun-

* Como en el caso del término *dictamen*, me permito sustituir, en la traducción original de Roberto Blatt, el vocablo *arrojo* por *valor*, para adecuarlo al texto traducido de Lacoue-Labarthe. (*N. del T.*)

do reina por completo un principio espiritual: la unificación del poeta heroico con el mundo. El poeta no debe temer la muerte, es un héroe porque habita en el centro de todas las relaciones. El principio mismo del *dictamen* es el indisputado reino de la relación [...] [p. 108].

Principio espiritual (la palabra es repetida por dos veces), soberanía de la relación: el *dictamen* del valor atestigua la congruencia —o la «conveniencia»: «Aportemos, nosotros mismos, / las manos convenientes», reza el final de la segunda versión— entre el heroísmo (poético) y el peligro del mundo. Y aquí se encuentra exactamente el punto de desfallecimiento de lo mitológico, incluso de lo teológico, si tanto lo uno como lo otro consisten en la separación de los «elementos» y en el rechazo de la «relación». Comentando *in fine* la tercera estrofa de la última versión para descubrir en ella la «superación del orden de mortales y seres celestes», Benjamin señala con fuerza:

Puede asumirse que las palabras «un solitario venado» se refieren a los seres humanos, cosa que se corresponde muy bien con el título. «Disparate» (*Blödigkeit*) se ha convertido en la actitud propia del poeta. Ubicado en el centro de la vida, no le queda nada fuera de una existencia sin reglas, pasividad total, pertinente a la entidad de los valerosos; no tiene más remedio que abandonarse a la relación [p. 109].

Desfallecimiento de lo mitológico (de lo teológico): pienso que incluso se podría hablar aún más precisamente de «deconstrucción», en el mismo sentido que Heidegger comenzó a dar a este término, un Heidegger que no ve —a diferencia de Benjamin, que sin embargo aún no dispone del concepto— hasta qué punto está presente en los últimos poemas de Hölderlin. Es decir, hasta qué punto los *desobra* (*desœuvre*). Con total seguridad, Benjamin encuentra la razón de esta «deconstrucción» en el principio de *sobriedad* tal y como Hölderlin lo propone en sus *Notas* acerca de las traducciones de Sófocles como principio rector de la poesía moderna. Como aquello que le dicta, si queremos verlo así, su propia tarea. Escritas al final de su ensayo, en las siguientes líneas se puede apreciar toda la carga política, y más que política, que contienen:

Se ha evitado a lo largo de nuestro examen, y con toda intención, el empleo de la palabra «sobriedad», a pesar de que a menudo estaba muy cerca de caracterizar lo expuesto. Es que sólo ahora cabe nombrar y determinar ese «sagradamente sobrios» de Hölderlin. Ya se ha señalado que estas palabras caracterizan la tendencia de sus obras tardías. Se originan en la seguridad interior con que se expresa la propia vida espiritual, permitiendo, más bien, haciendo indispensable la sobriedad, por ser en sí misma sagrada, más allá de toda sublimación. Pero, ¿es aún griega esta vida? Tan

> poco como la vida de toda verdadera obra de arte pura es de un pueblo, o de un individuo, y aún menos la que es propia del *dictamen* [p. 110].

Y para que todo quede absolutamente claro, aún citaré estas otras, que constituyen el final del escrito:

> Puede afirmarse, no obstante, que la consideración del *dictamen* no nos conduce al mito. Las grandes creaciones sólo nos revelan una asociatividad mítica; figura única, que en el contexto de la obra de arte, libre de mitologías y mitos, conforma nuestro mejor esfuerzo de entendimiento.
>
> Pero si existiese un dicho capaz de concebir la vida interior surgida del último poema, como mito, sin duda sería éste que debemos a Hölderlin: «Las leyendas que de la tierra se distancian [...] se vuelven hacia la humanidad» [p.110].

Dicho de otra manera, no hay forma alguna de unir a lo poético-teológico, en pleno desfallecimiento, con lo político-teológico. No hay misión historial que valga para el poema o el himno. La sobriedad, sabemos, es aquello que Benjamin, algunos años más tarde, en su tesis sobre el Romanticismo de Jena, identificará con la prosa. Dirá, usando términos especulativos tomados circunstancialmente de Fichte: «La idea de la poesía es la prosa». Y por esta misma razón, hará de Hölderlin el centro secreto —excéntrico— del Romanticismo. Podríamos arriesgarnos a decir, lapidariamente: la sobriedad es el valor de la poesía. O bien: el valor de la poesía es la prosa. Lo que no excluye, entendámonos, la versificación que se quiera.

Valor de la poesía. Esto puede entenderse o acentuarse de dos maneras diferentes.

O bien se trata de un genitivo subjetivo: el valor es aquí el valor de la poesía por ella misma, el valor de la poesía por la poesía (llamemos a esto, su obstinación), que se relaciona, a partir del descubrimiento de lo poemático o del *dictamen*, con algo así como lo archi-ético del poetizar como tal: el poema es el acto archi-ético. Estamos en el terreno de lo que los románticos llamaban la «reflexión», e incluso, hasta un cierto punto, en el terreno —heideggeriano— de la «poesía de la poesía». El régimen es el de la pura intransitividad. De acuerdo con la lectura de Benjamin, valor de la poesía quiere decir: valor de abandonar lo mitológico, de romper con él y de deconstruirlo. Es el valor de inventar la poesía, de configurar el poema como el testimonio que es. De esta manera, el destino de la poesía, después de lo que Jean-Christophe Bailly denomina el «fin del himno», sería efectivamente la prosa como el «decir-verdad» del poema sobre el poema.

O bien se trata de un genitivo objetivo: el valor es el que debe poseer la poesía en su función transitiva (profética o angélica), a partir de la cual afrontará el peligro del mundo y anunciará la tarea que hay que afrontar. En este caso, el acto ético sería menos el poema mismo, que aquello que el poema dictamina como tarea. Y quizás ya no se trate de un asunto del orden de la archi-ética, en la medida en la que la archi-ética, a diferencia de la ética, es una ética que desconoce lo que es el bien. (Propongo tal distinción en la estela del discurso que ofreció Lacan en el Seminario VII, *La Ética del psicoanálisis*, aunque también en la de lo defendido por Heidegger en la *Carta sobre el humanismo*.) Por tanto, lo archi-ético, podemos decirlo así también, tiene por obligación —quizás, imposible de mantener, aunque ésta sea toda su inconmensurable responsabilidad— apartarse de la ética (mimética) del ejemplo, la más antigua y ruinosa que conocemos. El culto de los héroes. El deslizamiento metonímico, del *martirio* de la poesía al poeta *mártir*. Recordemos: 1) Hölderlin es el poeta del poeta y de la poesía. [...] 3) Hölderlin es el poeta del poeta en tanto que es el poeta de los alemanes. De una a otra proposición, el «poeta de la poesía» ha sido olvidado. Toda una política se ha decidido ahí.

No hay que precipitarse a considerar que una diferencia tal de flexión o de acentuación traza la línea de división entre Benjamin y Heidegger, incluso aunque en el registro ideológico y político (es decir, también filosófico), las cosas, hasta nueva orden, estén perfectamente claras y la diferencia no pueda ser más evidente. En realidad, tanto en un caso como en otro —aunque, con certeza, no de la misma manera— transitividad e intransitividad no dejan de pisarse la una a la otra. Y ahí está en juego, en cada ocasión, aquello de lo que testimonia la poesía ofreciendo testimonio de sí misma como tal, es decir, ofreciendo testimonio de sí misma en su relación con lo verdadero, en su: *decir la verdad*. ¿Vocación —moderna— para el martirio? ¿El propio valor? Sí, aunque de acuerdo con el desfallecimiento. Sí, pero con la condición de admitir finalmente que aquello de lo que se presta testimonio no es de otra cosa sino de la «ausencia de dios», como diría Hölderlin, o —lo que viene a ser lo mismo— de nuestra condición *a-tea*.

Que esto se entienda como un reconocimiento a Benjamin. El más humilde y el más agradecido.

Post scriptum

Después de las *Conférences du Perroquet* no hay debate alguno: es la regla que, por otra parte, me parece excelente. Pero nada prohíbe que se produzcan conversaciones, como fue el caso, la tarde del 23 de junio de

1993, entre Alain Badiou y yo. Este intercambio acontecía después de un diálogo iniciado hacía algunos años, en torno a lo que Badiou llama la «edad de los poetas» (ya se ha hecho alusión a ella en el curso de esta conferencia). Sin embargo, algunos días más tarde Alain Badiou, por carta, dio forma al principio de su objeción, que, por otra parte, tampoco era verdaderamente una objeción. Me gustaría citar a continuación lo esencial de su propósito:

> Si se confirma que la operación inmanente del poema, desde ese instante, incluso sobre todo, para Hölderlin, no es, en absoluto, el establecimiento de la soberanía del mito (o de los nombres sagrados), sino, por el contrario, su eliminación y, en consecuencia, su transformación en prosa, *entonces* el mitema no es un fundamento *intrínseco* al poema, sino una apropiación especulativa que fuerza al poema. Teniendo esto en cuenta, ¿no llamas tú «mitema» a lo que yo llamo «sutura»? Pues siempre he concebido la sutura como una operación *de la filosofía*, en cierta manera injertada sobre algunos aspectos, unilateralmente extraídos y aislados, del poema post-romántico. Y estaría de acuerdo [...] en afirmar que el destino último de esta operación es lo teo-lógico-político.
>
> A fin de cuentas, tanto para ti como para mí, se trata (dime si me equivoco) de *pensar los años treinta*. En lo que concierne a esta empresa (cuyo empeño se cifra en pensar el nazismo como política), «sutura» y «mitema», ¿no son dos nociones cuyo origen es ciertamente singular (no el mismo en los dos casos), pero cuya convergencia es posible, e incluso probable?

A esto, sólo quisiera añadir una palabra, y se comprenderá que aproveche para añadirla aquí: la convergencia no sólo es posible o probable, es, a mi entender, muy real.

Epílogo

EL ESPÍRITU DEL NACIONALSOCIALISMO Y SU DESTINO

Conferencia pronunciada el 12 de mayo de 1995 en Friburgo de Brisgovia en el marco del coloquio *Postmoderne und Fundamentalismus – Neue semantische und politische Frontstellungen* [Postmodernidad y fundamentalismo. Nuevas posiciones defensivas semánticas y políticas] organizado bajo la égida de los «Freiburger Kulturgespräche im Marienbad». Michael Hirsch, del Institut für Soziale Gegenwartsfragen, corresponsable del coloquio, me había pedido expresamente que reuniera algunas de las tesis surgidas de mi trabajo acerca de Heidegger (en especial, en *La ficción de lo político*). Fue él el que improvisadamente garantizó la traducción de mis palabras. Vaya aquí mi agradecimiento por ello. La presente versión, con alguna que otra modificación, responde a la que fue publicada en *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, t. V, Université Marc Bloch-Sciences humaines (Strasbourg II), Département de Philosophie, 1997.

Mi hipótesis de partida es que el nacionalsocialismo no es un fenómeno aberrante e incomprensible, sino que se inscribe, de forma perfectamente rigurosa, en la llamada historia «espiritual» de Alemania. Tan sólo una interpretación histórico-filosófica puede acceder a la esencia del nacionalsocialismo, es decir, a aquello que lo singulariza entre otros fenómenos análogos de la primera mitad de este siglo (a los que, para mayor comodidad, podemos llamar «totalitarismos»), convirtiéndolo en una excepción.

Esta hipótesis se apoya, así mismo, sobre una explicación del pensamiento político de Heidegger. Y sobre una explicación con él. Heidegger no está considerado aquí como un pensador nazi (algo que sin embargo fue *también*, aunque lo fuera brevemente), sino como el pensador del nacionalsocialismo, algo que él mismo tanto ha reconocido como ocultado.

La proposición «Heidegger es el pensador del nacionalsocialismo» significa que Heidegger ha hecho el intento de pensar —probablemente, el único en este caso— lo *impensado* del nacionalsocialismo; lo que él mismo llamara, en 1935, «la grandeza y la verdad interna del Movimiento». Sobre esto no hay evidencias: primero porque la dificultad fue —y es— inmensa (y hay que tener en cuenta que lo impensado del nacionalsocialismo es posible que haya permanecido como lo impensado del propio Heidegger); además, porque la penetración, o la tentativa de penetración, hasta lo impensado o hasta la esencia del nacionalsocialismo suponía que se rechazara de antemano toda interpretación sencillamente política, histórica o filosófica (y *a fortiori* ideológica) del fenómeno. Dicho de otra manera, la predicación política de Heidegger está completamente cifrada: no se trata de una verdadera predicación política, y

para comprenderla, es necesario dar un paso más allá —o mejor, más acá— de la política que ella misma invita a sobrepasar, en dirección a una esencia que, por sí misma, nada tiene de política. Un paso semejante, que es el del propio pensamiento, conlleva más riesgos que aquel al que obligaba la ontología fundamental de *Ser y tiempo*, cuyo proyecto fue abandonado en 1934-1935, cuando hubo de preparar la «retirada» de todo lo que tuviera que ver (salvo en lo que respecta a la enseñanza) con el nacionalsocialismo.

La lógica de la retirada es, como ya sabemos, insondable: en toda retirada se vuelve a trazar aquello de lo que uno se aparta. La negación política es la piedra de toque del fascismo. Con toda seguridad, está presente en el discurso heideggeriano de los años treinta y siguientes, y probablemente hasta el final. Sin embargo, no hay que confundirla con ese a-politicismo o anti-politicismo cualquiera, corriente en la ideología moderada de la «revolución conservadora» desde, al menos, 1918 (incluso, en su forma «anti», en el discurso de la extrema izquierda acerca de la democracia). La negación de lo político se hace, en el caso de Heidegger, en nombre de la esencia o del origen de lo político, de aquello que me propongo llamar lo *archi-político*. De manera que, pasada la derrota de 1945, Heidegger —se trata, casi, de su primer gesto público— denuncia la ética (el humanismo) en nombre de una *archi-ética*, es decir, de una comprensión original del *ethos*, de la misma manera que, en respuesta al nacionalsocialismo —lo que, evidentemente, conlleva una responsabilidad—, habrá intentado pensar una archi-política: *polis*, dice en 1935, no remite a ningún tipo de «política», término que utilizará siempre entrecomillado; *polis* significa el *Da* del *Sein*. Y un año más tarde, entre las formas inaugurales de institución o de tesis de la verdad (de la *aletheia*), coloca —junto a la obra de arte, a la proximidad de lo ente supremo, al auténtico sacrificio (que, probablemente como diría Kantorowicz, es el «sacrificio por la patria»), y junto al cuestionamiento del pensar— la instauración de una *polis*, de un Estado.

Tal es la razón por la cual, si es necesario en cualquier caso definir la posición «política» de Heidegger, me considero autorizado para hablar de *archi-fascismo* (que es de otra naturaleza, a pesar de las inquietantes proximidades, que el «sobre-fascismo», del que Breton considera decisivo acusar a Bataille durante los mismos años).

Bajo estas condiciones, ¿qué sugiere, en cuanto a lo impensado del nacionalsocialismo, el archi-fascismo de Heidegger?

(Antes de continuar, debo advertir una cosa: las proposiciones que voy a presentar son extremadamente esquemáticas; en realidad, forman parte de extensos y circunstanciados análisis que no pueden retomarse aquí. Pido de antemano que se me disculpe por ello.)

1. El nacionalsocialismo supone el cumplimiento de la historia occidental de la *techne*, o mejor, de la historia occidental *como* historia de la *techne*.

Una de las banalidades básicas del pensamiento reaccionario europeo, inmediatamente después de la primera guerra mundial, consiste en creer que la Edad Moderna se determina como edad de la técnica; y que, o bien hay que deplorarla, o bien parece invitarnos a adoptar una respuesta ante el desafío que plantea. No es casualidad que Heidegger, durante más de veinte años, mantuviera su cercanía con dos libros de Jünger que, a su modo de ver, hacían época: *Die totale Mobilmachung* [La movilización total] y *Der Arbeiter* [El trabajador]; o que, con posterioridad, al comienzo de los años cincuenta, pudiera aún precisar lo que entendía en 1935 por «la grandeza y la verdad interna del Movimiento» (corregido por «de este movimiento») refiriéndose al «reencuentro del hombre determinado planetariamente y la técnica moderna». Desde el más radical de los puntos de vista de los fascismos, la ontología marxista del trabajo y de la producción (o de la autoproducción del hombre) vale tan sólo lo que un primer balbuceo del pensamiento que llegará con la nueva edad. La Técnica es la verdad del Trabajo.

Sin embargo, lo que distingue a Heidegger —dejando al margen el hecho de no suscribir en absoluto el «nietzscheísmo» fabricado por los intelectuales del llamado «Movimiento» (entre 1935 y 1941 dedica el grueso de su enseñanza a la deconstrucción de [la metafísica de] Nietzsche)— es el «paso atrás» que pretende llevar a cabo en la interpretación de la *techne*: no se limita a remontar desde la ciencia hasta el saber (*das Wissen*), por el que traduce invariablemente el término griego (después de todo, éste era ya un movimiento constitutivo del Idealismo especulativo), sino que bajo la acepción de ordinario más admitida de «arte», apunta hacia una *archi-techne*, lo que obliga a deconstruir el conjunto de la «estética occidental», desde Platón y Aristóteles hasta Hegel y Nietzsche («La voluntad de poder como arte», del año 1936, resulta explícito a este respecto). La «retirada» de 1934-1935 conduce hasta «El origen de la obra de arte» y produce como consecuencia la verdad del nacionalsocialismo como aquello que he denominado el *nacional-esteticismo*. Lo que basta para poner de manifiesto su «insuficiencia».

2. El nacional-esteticismo (la lectura de Heidegger me ha llevado a esta formulación un tanto monstruosa) es una noción difícil de manejar. Para utilizar una expresión empleada por el propio Heidegger —a propósito de la relación entre el *Gestell* (la esencia de la técnica) y el *Ereignis* (el ser en cuanto a su propio acontecer)—, se puede decir que es al pensamiento heideggeriano del arte y de lo «político» (o de lo historial)

lo que una fotografía —más o menos bien revelada— es a su negativo. El signo en dirección hacia la negatividad resulta aquí aún excesivo. En todo caso, en tanto que el nacionalsocialismo está prisionero, no tanto de una estética, cuanto de la estética —de la aprehensión estética del arte—, no es otra cosa que nacionalsocialismo; o, si lo queremos ver de otra manera, y en resumen, en tanto que ha permitido que el estruendo wagneriano cubra y enmudezca la voz de Hölderlin.

3. Dejando al margen la referencia, por así decirlo, única a Hölderlin, el programa poiético-político de Heidegger parece llegar a confundirse con el programa romántico, si se reconoce en éste, como hacía Benjamin, el último movimiento moderno —por tanto, revolucionario— dedicado a «salvaguardar la tradición». Con otras palabras: la «revolución conservadora». (No hay que olvidar que la única publicación con la que Heidegger colaboró durante el régimen fue la revista, más o menos de oposición —en todo caso, aparecieron sólo dos números— que dirigía Ernesto Grassi con Walter Otto y Karl Reinhardt, *Geistige Überlieferung*.) Además, conserva adherencias tenaces con el Romanticismo, vía Nietzsche, en particular con el de la *Intempestiva* sobre la historia, de las que Heidegger tardará mucho tiempo en desprenderse (será necesario esperar a la conferencia acerca de la técnica y, sobre todo, a la carta a Jünger de 1955, *Zur Seinsfrage* [Acerca de la cuestión del ser]).

Entre estas adherencias, la principal, la más resistente, es la que forma la noción de *Gestalt*, tomada de Nietzsche más que de Hegel, y que nos permite pensar —cierto es que de manera compleja, ya que no deja de interferir el léxico de la incisión, del trazo o del rastro: *reisen*, *Riss*, etc.; más allá o más acá del *Bilden*, de la «imagen» (*Bild*, *Bildung*, *bildende Kraft* o *Einbildungskraft*)— la esencia de la obra de arte. Y fue a propósito de la obra de arte, cuando Heidegger, en 1936, se arriesgó por primera vez a la palabra *Gestell* para referirse a la unidad de todas las formas del *stellen* y del *stehen*; para referirse a la tesis de la verdad. Este motivo es capital porque entraña los valores, antiformales o «antieidéticos», de la plástica o de la ficción/figuración (*plassein*, *fingere*), de la hechura, del golpe (*Schlag*) —el «filosofar a golpe de martillo» de Nietzsche— y del *Geschlecht*, del sello y de la impresión, o, por decirlo en griego, del *tipo* (aunque *Geschlecht* —y sobre esto remito a la lectura que hizo Derrida de la interpretación heideggeriana de Trakl— significa también género o especie, raza, familia o descendencia, prole y sexo: la deriva semántica es inacabable). He propuesto por eso definir la ontología archi-fascista de Heidegger —tomando prestada una de sus fórmulas— como una onto-tipo-logía; la que él mismo terminó por fijar en Jünger, y consecuentemente en Nietzsche. Pero acerca de la cual no

consintió en reconocer que, en efecto, se trataba de la «verdad» del «biologismo» y de la «higiene racial», de la justificación, en última instancia, del programa del Exterminio[1].

De hecho, la obsesión fascista es la obsesión por la figuración, por la *Gestaltung*. Se trata de erigir una figura (es un trabajo de escultor, como pensaba Nietzsche, esencialmente monumental) y, al mismo tiempo, de producir, sobre ese modelo, no tanto un tipo de hombre sino el tipo de la humanidad, o una humanidad absolutamente típica. Desde un punto de vista filosófico se trata, a fin de cuentas, de darle la vuelta a la crítica platónica de la pedagogía arcaica —heroica y aristocrática— basada en la imitación (*la mimesis*) de ejemplos, tal y como pone de manifiesto el proyecto político de la *República*. En los parágrafos de *Ser y tiempo* consagrados a la Historia, se afirma que es a partir de la elección de sus propios «héroes» dentro de la tradición —lo que pone de manifiesto una decisión— como el *Dasein* puede dar inicio a su posibilidad historial. En 1933, en el *Discurso del rectorado*, el héroe así elegido es Nietzsche, el profeta de la muerte de Dios. Algunos meses más tarde, como signo de la «retirada» y de la entrada explícita en un discurso «político», en un sentido tan alto que no hay necesidad alguna de «discurrir sobre lo político», el héroe es Hölderlin, el poeta mediador o el semi-dios, que es el poeta de la poesía (de la esencia del arte) porque es —o debe ser— el «poeta de los alemanes». (Que se considere a los alemanes todavía «en deuda» con Hölderlin, y en consecuencia no hayan llegado a convertirse en tales, basta para señalar la insuficiencia, insisto en ello, del nacionalsocialismo.)

4. En un registro apenas distinto, esta obsesión por la figura es una obsesión por el mito. En el mundo —inmundo— de la desacralización y del «desencantamiento» (de la *Entzauberung* de Max Weber, tan próximo de hecho a la órbita de la «revolución conservadora», como bien ha mostrado Domenico Losurdo; aunque, más radicalmente, Heidegger se refería a la *Entgötterung*, a la des-divinización del mundo o del a-teo devenir del mundo), la consigna, después del primer Romanticismo y del «programa sistemático más antiguo del Idealismo alemán», es la de una «nueva mitología». El *Ring* de Wagner y el *Zarathustra* de Nietzsche no hacen más que cumplir con el programa. Lo que quiere decir que, cumplido el tiempo de la *imitatio Christi* o de la *imitatio sanctorum* de las que procedía la autoridad político-teológica o la cristiandad católica (universal), desacreditada la República laica —así como la sen-

1. No insisto en un análisis que, junto con Jean-Luc Nancy, desarrollé en *Le Mythe nazi*, L'Aube, La Tour d'Aigues, 1991 [*El mito nazi*, trad. y epílogo de J. C. Moreno Romo, Anthropos, Barcelona, 2002].

cillamente semi-laica, de Ser supremo a emperadores consagrados—, denunciado, sobre todo tras la primera catástrofe mundial, el fracaso de las Luces, se apela al mito (que bien puede ser también, como en Sorel, el de la huelga general) como única oportunidad de volver a otorgar un sentido y prescribir un ser-en-común.

De nuevo, de manera muy esquemática: es necesario darse cuenta de que el hundimiento del catolicismo ha producido lo político moderno como la contradicción entre la promesa de universalidad (los derechos del hombre) y la refundación de las comunidades nacionales en la forma del Estado-nación (los derechos del ciudadano). La exportación imperialista de la Revolución francesa ha inaugurado la edad de las guerras nacionales, la edad de la guerra entre los pueblos anunciada por Fichte, tan poderosa que ha terminado por asociarse con la que evocara Nietzsche entre doctrinas filosóficas (nietzscheísmo contra marxismo). Durante este siglo, el hombre nuevo habrá sido, en todas partes, el perteneciente a un pueblo, incluso a una raza: y la «Rusia eterna» (cesarista o zarista) rápidamente barrerá el internacionalismo proletario, excepto en su versión policíaca (el *Komintern*).

El mito —*die Sage*, en léxico de Heidegger— resurgió de esta manera porque fue pensado originalmente ligado al ser-pueblo: a la «popularidad». El mito es el poema original (*Urgedicht*) de los pueblos. Esto, para la totalidad de la política romántica, significa que un pueblo no se origina, no existe como tal ni se identifica ni se apropia —es decir, no es propiamente él mismo— sino a partir del mito. Cuando Herder, Hegel o Heidegger repiten las palabras de Heródoto: «Homero dio a Grecia sus dioses», no quieren decir otra cosa. De acuerdo con la lógica mimética o la mimetológica evocada al mismo tiempo, el mito es el medio de identificación (esta idea aún resulta poderosa, sea cual sea la complejidad de su reelaboración, incluso en el último Freud o en el último Thomas Mann); y la apelación al mito es la reivindicación de la *apropiación de los medios de identificación*, juzgada, en suma, mucho más decisiva que la de los «medios de producción».

5. El pensamiento de Heidegger, en este punto al igual que en otros, es, como poco, tanto más sutil y retorcido que el del Romanticismo en general. Deja a los «pensadores» del Partido (Bertram, Krieck o Bäumler) la tarea de oponer ingenuamente el *Mythos* al *Logos*; y a Rosenberg la de definir, en respuesta al nihilismo y al declive spengleriano, el «mito del siglo XX». Aunque sostiene una lógica análoga, así como la radicalización del concepto de nihilismo (extendido a la metafísica completa) y la determinación de la esencia del arte (como ya sabemos, sucesivamente *Dichtung*, *Sprache* y *Sage*). Y también, consecuentemente, su apelación a Hölderlin.

A partir de esto, no sólo hace posible comprender cuál es, en la Edad Moderna, la apuesta política del arte, sino que permite entender que el arte, la *techne* —es decir, lo que para él es la *archi-techne*— constituye la apuesta política moderna. Afirma la verdad de lo que Goebbels responde a Furtwängler, repitiendo como un sonámbulo a Napoleón y a Nietzsche: que el artista verdadero, aquel que trabaja en el sentido más elevado, es el hombre de Estado. O, con un registro aún más próximo al suyo, la verdad de la triple determinación hegeliana de la obra de arte griega: como «cuerpo atlético» (momento subjetivo; la fórmula, proveniente de Winckelmann, también está presente en Hölderlin), como panteón nombrado por medio del lenguaje o elaborado en mármol (momento objetivo) y como Ciudad (momento subjetivo-objetivo).

Pero lo que en realidad afirma de esta manera es la verdad del destino alemán.

6. Lo político moderno, en su misma dificultad para ser instituido, no se inicia con la Revolución francesa sino, como sospecharon Heine y Marx, con la Reforma (la radicalización del cristianismo, es decir, del a-teísmo) y el Renacimiento (la imitación de los antiguos). Aunque de diferente manera, en uno y otro caso, se ataca a Roma, como Imperio y como Iglesia. Pero si las naciones de la órbita romana permanecen dentro de la latinidad (la Revolución francesa repite el *gestus* republicano, y, tanto en Italia como en Francia, el retorno a la Antigüedad viene filtrado por la imitación helenística y romana de los griegos), si en ellas la dislocación de lo político-teológico deja relativamente viva la religión católica, no sucede lo mismo con los pueblos, más o menos confundidos, situados entonces más allá del *limes* donde se localiza la frontera del luteranismo; los pueblos de la *Germania* de Tácito, y de *La batalla de Arminio* de Kleist. Los «mal convertidos», de los que hablaba Freud. Esos pueblos que —aunque Hegel había bautizado como «mundo germánico» al conjunto de la cristiandad tras la caída de Roma, y a pesar de la existencia del Sacro Imperio Romano Germánico— no pertenecieron jamás a la *Weltgeschichte* como pueblos políticamente identificados, es decir, como propiamente nacionales. Lo que la historia *espiritual* de Alemania indica —y existe una, se trata incluso de *su* historia— es que Alemania (la patria de los poetas y de los pensadores, como diría Heidegger, o del «pueblo metafísico por excelencia», de acuerdo con la expresión de Madame de Staël) carece de identidad. La «indigencia alemana», *die deutsche Not*, sólo tiene un sentido: *Alemania no existe.* Este sentido determina, en su esencia elegíaca, el arte alemán, o su genio melancólico. (Thomas Mann, en la época del *Doctor Faustus*, escribió páginas decisivas sobre este tema.)

La identificación política moderna supone e incorpora una agonística severa, con el sentido de este término, tomado por Nietzsche a los griegos. En la apropiación de los medios de identificación se pone en juego una «rivalidad mimética» con su temible *double bind*: «Debemos imitar a los Antiguos —decía Winckelmann— para volvernos inimitables». Se trataba como poco de evidenciar que la agonística alemana debía desmarcarse de la *imitatio* de origen latino, y también del imperialismo cultural de Italia o de Francia: de Roma. Como escribiera Bäumler en 1931 (*Nietzsche, der Philosoph und Politiker* [Nietzsche, filósofo y político]), aunque no era el único que utilizaba tal lenguaje: «Alemania no puede existir dentro de la historia universal, más que como gran Alemania. No tiene otra opción que ser la potencia antirromana de Europa, o no ser. [...] Sólo la Alemania nórdica podrá crear una Europa que sea algo más que una colonia romana; la Alemania de Hölderlin y de Nietzsche»[2]. Desde este punto de vista, Alemania fue, en efecto, el espacio de una *Kulturkampf* radicalizada donde, como ya sabemos, fue otra Antigüedad completamente distinta —otra Grecia diferente— a la transmitida por la tradición, la que pretendió inventarse como origen y modelo de un destino incomparable.

Esto es lo que, a la vuelta del siglo, vehiculó el nietzscheísmo, y lo que, en medio de la agitación histórica, condujo a la instauración de la política nazi como «obra de arte total»; y no sólo el fascismo como «estetización de la política», un caso que sería, probablemente, el de la ópera italiana...

7. Esta agonística conduce, en el caso de Heidegger, a tres motivos fundamentales. Puesto que su examen nos llevaría demasiado tiempo, me voy a limitar tan sólo, y para terminar, a mencionarlos.

a) El motivo de la *Heimatlosigkeit* (o del «desenraizamiento», si utilizo el léxico del pensamiento francés de extrema derecha, de Barrès a Maurras, y más allá). Se trata, dice Heidegger en 1946, de la experiencia histórica fundamental de Europa, que Nietzsche, prisionero del mismo nihilismo que denuncia, no pudo reconocer hasta el final, y que tan sólo Marx —al margen de Hölderlin, evidentemente— supo pensar, colocando la época bajo el signo de la alienación: de la *Ent-fremdung*, del devenir-extranjero.

Desde este punto de vista, se pone de manifiesto que los fascismos, al igual que el marxismo en su interpretación rusa, no son otra cosa que una respuesta al desenraizamiento (*dépaysement*) generalizado de la Época Moderna, a la deportación masiva del campesinado milenario,

2. Citado por Arno Münster, *Nietzsche et le nazisme*, L'Harmattan, Paris, 1995.

organizada en apenas un siglo por la industria y el capital. Heidegger lo sabía tan bien que prefería no saberlo.

b) El motivo de la *Wiederholung*, de la repetición de la grandeza del inicio (griego) del destino occidental, como —lógica de lo impensado— esa grandeza que no ha tenido propiamente lugar y que forma, como tal, el futuro o por-venir de «nuestra» Historia. Este motivo proviene, en efecto, de la *Segunda intempestiva* de Nietzsche, aunque también se puede encontrar en Paul de Lagarde: «Mientras que vosotros volvéis la mirada y el corazón hacia las novedades, yo vivo, con cada respiración, en un pasado que jamás ha sido y que es el único futuro al que aspiro» (citado por Botho Strauss en *Anschwellender Bocksgesang*); o entre los iniciados del «círculo» de Stefan George, como Hoffmannstahl, que hace de la historia auténtica el relato de «lo que no ha tenido lugar» (una fórmula que Benjamin habría podido suscribir). Dicho esto, es verdad que Heidegger avanza un paso más allá de la *imitatio*; que destaca la debilidad, incluso lo *kitsch*, del arte de masas y de la monumentalidad imperial de los totalitarismos. Bastante se ha glosado e ironizado con respecto al ejemplo del templo griego o de los zapatos de Van Gogh en las conferencias de 1936 sobre el arte. Mejor habría sido relacionarlo con la crítica inapelable del proyecto wagneriano.

c) El motivo teológico-político: lo que persigue Heidegger dentro de la predicación hölderliniana —en la *Sage*, el mito, que no es, dirá un día, la *Heldensaga*—, es la promesa de un dios nuevo: «Nur ein Gott kann uns retten». Ésta es, recordémoslo, la palabra testamentaria de Heidegger.

El lamento por una pérdida «existencial», la llamada a un reinicio, la escucha del poema «evangélico», todo esto configura o compone —más cerca o más lejos de la utopía mesiánica— la esperanza de una religión. Por donde, quizá, se deja percibir, en la base de los «totalitarismos», la restauración —profana tan sólo a ojos del cristianismo— de la religión política. O si se prefiere: de la religión, a secas. Pero esto es otro tema... que no quedará sin su propio análisis.